

الأعمال الخاصة



مهرجان القراءة للجميع

2000

فهد ضليحة

# المسرح بين الفن والحياة



الهيئة المصرية  
العامة للكتاب

**إهداء 2006**

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران  
الإسكندرية

# المسرح بين الفن والحياة

## لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: مشهد من مسرحية ثلاث نساء طوال  
التقنية: تصوير فوتغرافى  
المقاس: ٢٨×١٦ سم

تمثل صورة الغلاف لقطة/ مشهد من المسرحية العالمية ثلاث نساء طوال، لفرقة المسرح اللبناني، وهى من تأليف إدوارد البى، وإخراج المخرجة الكبيرة نضال الأشقر. والصورة توضح بجلاء تلم البساطة المتناهية فى عناصر الديكور المسرحى، وتركز على مشاعر الممثلات المختلفة والمتباينة من خلال النظرات المتبادلة بينهن، أحدهن ذات نظرة متجهمة، والأخرى ذات نظرة باسمة متفائلة. وقد ركز المصور على إبراز أهمية دور الضوء فى إظهار الملامح البشرية والعوامل المساعدة من أساسات وأكسسوارات وماشابه.

محمود الهندى

المسرح  
بين  
الفن والحياة

نهاد صليحة



## مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠ مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التلفزيون : هيئة الكتاب

المسرح بين الفن والحياة  
نهاده صليحة

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

المشرف العام :

د. سمير سرحان

## على سبيل التقديم

---

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة، تلك الصيحة التي أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك»، في مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة، والذي فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذي كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفي مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافي الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التي أصدرت في سنواتها الست السابقة ١٧٠٠٠، عنواناً في حوالى ٣٠٠ مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى ٣٠٠٠ ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة، للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن، فى ١٦٠ جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب، لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. هدير مروحان

---





إلى المسرح

معشوقتي الفريد..

وإلى كل فناني المسرح الحقيقيين.. الذين أمتعونني.. وأثروا وجودي..  
بل وفي أحياء أنقذوني بلعبتهم السحرية مع متالق اليأس وإغواء الرحيل..  
وفي أحياء أحادوا إلى فرحة الدهشة.. وببراءة النظرة الطفولية إلى العالم.

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠٠



## المحتويات

| الصفحة | الموضوع  |
|--------|--|
| ٧      | ● إهداء .....  |
| ١١     | ● المسرح بين الفن والحياة .....                      |
| ٢٤     | ● المسرح بين التهميش والتحرير .....                  |
| ٢٩     | ● التجريب المسرحي بين الحرية والتبعية .....          |
| ٣٨     | ● التجريب المسرحي بين التمايز والتفاعل الثقافي ..... |
| ٥١     | ● المسرح بين حضور الكلمة وغياب الجسد .....           |
| ٧١     | ● المسرح بين النسبية والخلود .....                   |
|        | ● المسرح بين الإرسال والتلقى : عملية التواصل في      |
| ٩٣     | الفعل المسرحي .....                                  |
| ١٢١    | ● المسرح بين الضحك والكوميديا .....                  |
| ١٤٤    | ● المسرح بين الأصالة والتجديد .....                  |
| ١٤٩    | ● حول ترجمة النص المسرحي .....                       |



## المسرح بين الفن والحياة

يرتبط المسرح أكثر من غيره من الفنون بالحياة ، فهو نشاط إنتاجى جماعى جدى ، تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية/ معرفية ، عبر عمليات الإرسال والتلقى ، وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض ، فى سياق قوامه الحوار الدائم مع الواقع المتغير . إنه نشاط إنتاجى حى ، وعابر ، ومتجدد ، تقتحم فيه الحياة مشروع المركب الفنى ، الذى تم التحضير له من قبل ، وذلك عبر الوجود الحى والفعلى للمؤدين (المرسلين) ، والمتفرجين (المستقبلين) ، الذين يستحضرون معهم - داخل عملية الإرسال والاستقبال ، والإنشاء المرحلى للدلالة ، والتجربة الحسية - واقع اللحظة الراهنة ، على المستوى الفردى والجماعى ؛ ويتدخل هذا الاستحضار تدخلاً نشطاً فى إنتاج العرض وتفسيره والانفعال به . فالعرض المسرحى الحى يوجد - أى يتولد ، ويحيا ، وينتهى - فى سياق الحياة اليومية للمرسل والمتلقى ، ولا يتفصل عنها ؛ فهو « ظاهرة تتفوق على غيرها فى ... خضوعها للعمليات التاريخية »(\*) .

---

(\*) جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحى ، ترجمة الكاتبة ، الهيئة العامة للكتاب ،

١٩٩٤ ، ص ٢٠ .

فإذا جد ظرف تاريخي ، أو حدث من الأحداث القومية أو الاجتماعية أثناء تقديم مسرحية ما - أيًا كان هذا الحدث - فسوف يتأثر العرض الحى به بدرجة ما من حيث الإرسال والتلقى ، والتفسير والتجربة الانفعالية .

لهذا لا يمكننا أن نتحدث عن فنية المسرح وتقنياته فى معزل عن الحياة . إننا نحتاج الآن - أكثر من أى وقت مضى - أن نتخذ علاقة المسرح بالحياة والمجتمع منطلقًا لمناقشة أزمته الراهنة ، التى لا تقتصر على دولة عربية بعينها ، بل يعانى منها المسرح فى كل الدول العربية دون استثناء . ولذا ، فربما كان المدخل الصحيح لفهم أزمة المسرح العربى ، أى حالة الضياع والشتات التى تسم راهنه ، وتلك المفارقات المحيرة التى تهيم عليه ، والتى جعلته يبتعد كثيرًا عن التقاطع مع الحياة أو التوق إلى معانيها العميقة - ربما كان المدخل الصحيح هو تأمل الحياة العربية ، ورصد التحولات العميقة التى مرت بها ، والتغيرات التى طرأت عليها ، والتى فشل الإنسان العربى حتى الآن فى استيعابها على مستوى الفكر ، رغم تعامله معها على مستوى الممارسة المادية ، مما أحدث انفصلاً بين البنية الفكرية والثقافية من ناحية ، وبين الممارسات العملية والاجتماعية والفنية من ناحية أخرى ، وجعل الإنسان العربى يتمزق بين التمسك بالقديم المألوف والأمن من جهة ، وبين السعى لللاهِث القَلْبِ لمجاراة الجديد والغريب ، دون فهم عميق أو اختيار واع .

إن أزمة المسرح العربى ليست سوى انعكاس لازمة الإنسان العربى ،  
وكما أن الإنسان العربى لن يستطيع الإفلات من أزمتة إلا عن طريق  
إدراك التحديات الوجودية والحضارية والفكرية التى تواجهه ، واستيعاب  
دلالاتها بشجاعة ، والإقدام على تأمل ومراجعة الموروث فى ضوء الواقع  
الراهن ، وترتيب أولوياته ، فإن المسرح بدوره يحتاج كشرط للخروج من  
أزمتة إلى تأمل ذاته ، ومراجعة تراثه ، وإعادة تعريف دوره وهويته ، فى  
ضوء علاقته بالحياة ، وتحولات الواقع .

ولما كانت العناصر الأساسية للظاهرة المسرحية ، التى تمثل شروط  
وجودها ، هى المؤدى ، والمتلقى ، والمكان الذى يجمعهما معاً لفترة زمنية  
محددة ، فقد فضلت أن أتناول موضوعاً يفرض نفسه على الساحة  
المسرحية الآن ، وهو تقنيات مسرحية النص من منطلق هذه العناصر ،  
فمصطلح « مسرحية النص » لا يعنى تنفيذ النص الدرامى على المسرح فى  
ثوب جديد ، بل يعنى فى حقيقة الأمر إعادة إنتاج النص من خلال عملية  
إرسال واستقبال ، يشترك فيها الممثل والجمهور ، وتدور فى مكان معين ،  
تؤثر خصائصه فى مسارها وحصيلتها ، ذلك أن « فن العرض ليس  
نشاطاً تنفيذياً ، بل هو فن إبداعى ، ينشئ شيئاً أصيلاً ، ويتحول فيه  
الإبداع السابق - أى النص الذى يقدمه - إلى وسيلة لتحقيق غاية جديدة  
مبتكرة هى العرض نفسه » (\*) .

---

(\*) جوليان هلتون ، المرجع السابق ، ص ١٧ .

إن علاج أزمة المسرح تتطلب منا مراجعة شاملة لأنظمة الإرسال المسرحية - أى شفرات العرض المسرحى وقنواتها ، كما تتطلب تعريف المتلقى المُستهدف فى عملية الاتصال المسرحية - أى الجمهور ، وكذلك تعريف المكان المسرحى .

وإذا بدأنا بأنظمة الإرسال المسرحية سواء بالنسبة للنص الدرامى أو العرض المسرحى - ونعنى بها التقاليد والأعراف ، والقواعد والنظريات ( الثقافية والدرامية والمسرحية ) السائدة ، التى تتحكم فى عمليات كتابة النص وإخراجه وأدائه ، وتقسّمها وتقيّمها ، فسوف نجد نظاماً تصدر فيه الكلمة عملية الإرسال ، ويعتق توجّهاً تعليمياً أشبه بالتلقين الفكرى ، حتى وإن تجنب الخطابة والمباشرة ، وتحول فيه التجربة المسرحية من رحلة استكشاف ممتعة ومثيرة (لأنها غير مأمونة ، فهى رحلة قوامها التساؤل والدهشة ، والجدل وحوار المسلمات واليقينيات) إلى نوع من التلقين الفكرى والعاطفى ، ويستوى فى هذا التلقين: الذى يسعى إلى تكريس السائد والذي يدعو إلى التغيير وفقاً لآيديولوجية معينة .

وغنى عن الذكر أن أنظمة الإرسال المسرحية التى تقوم على التسلط، وتسمى إلى التلقين ، وهيمنة الخطاب الواحد ، تتنكر لطبيعة فن المسرح .

فالمسرح هو الفن الوحيد الذى يواجه الفرد بصورة ذاته ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره وتناقضاته ومواجهة حية ومباشرة . وهو الفن الوحيد الذى يقوم على تعارض وجهات النظر - على الصراع من خلال



الأحداث الفكرية والاجتماعية . وهو الفن الذى لا يلتزم بوجهة نظر واحدة ، ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر وصراعها أساساً لتقدم الأحداث .

ولذلك فالمتفرج الذى يتابع العمل المسرحى لابد أن يحتفظ بحرية الاتفاق أو الاختلاف مع ما يرى ويسمع . وكذلك لابد للعمل المسرحى - نصاً وعرضاً - أن يمارس حرية التصور ، والمزاوجة بين النظرات المختلفة للواقع ، مستهدفاً إثارة الوعى ، وتحرير الفكر ، وإذكاء السماحة ورحابة المشاعر .

الحرية إذن هى ضرورة لا غنى عنها للمسرح - كاتباً وفناناً ومتفرجاً - فدونها لن يتحقق الحوار داخل المسرح أو داخل نفس الإنسان وعقله ، ومن ثم ، داخل المجتمع .

ورغم ذلك ، فقد هيمن نظام الإرسال المسرحى هذا على المسرح العربى الجاد منذ بداياته ، ولعب دوراً هاماً فى العديد من البلدان العربية على صعيد البث الأيديولوجى . ولكن انهيار الأيديولوجيات أوقع هذا النظام فى مأزق ، إذ باتت رسائله اليقينية موضع شك البعض وسخرية الآخرين ، وسدت ساذجة وسطحية فى ضوء واقع التعددية الفكرية ، والصراعات الثقافية والحضارية الأوسع .

وفى هذا الموقف ، نشأ فى المقابل نظام إرسال مسرحى مغاير ، يقوم على الاعتراف بتعددية شفرات الإرسال المسرحية ، وطبيعتها المركبة ،

ويحاول استغلالها للتعبير عن الحيرة الحضارية التي تعانيها الشعوب فى فترات الانتقال التاريخية ، التى تموج بالصراعات والمصادمات ، الأخلاقية والفكرية ، وتتعدد فيها المعايير وتغدو نسبية .

ورغم أن هذا النظام المسرحى الجديد - الذى يندرج تحت مسمى التجريب - أو المسرح التجريبي - قد تولد من حاجة حقيقية ، اكتسب منها شرعيته ، إلا أنه اصطدم منذ بداياته بعدد من المعوقات ربما كان أهمها :

١ - قصوره الذاتى فى إدراك هويته ، وتعريف دوره ، ووضع مناهجه ، وبلورة أدواته ، وخاصة فى مجال التعبير الحركى ، الذى اصطدم بتأبؤ الجسد ، المتأصل فى التراث . وكان من نتيجة هذا القصور الذاتى لجوء البعض إلى استعارة تقنيات المسرح التجريبي الغربى ، التى تتطلب مهارات ليست متاحة للمؤدين العرب ، وتقليد أساليب تدريب الممثل الغربية ، فى جانبها الجسدى والعملى ، دون الاهتمام بجوانبها الروحية والنفسية ، وأسسها الفكرية ؛ فقلد البعض منهج جروتوفسكى ، والبعض الآخر منهج بريخت ، أو غيره ، وكان التقليد فى كل الحالات خارجياً صرفاً . ويتجلى هذا القصور الذاتى أيضاً فى عزوف عدد من أتباع هذا النظام المسرحى الجديد فى الإرسال عن تحديد الجمهور الذى يستهدفونه ، أو توجيههم إلى النخبة ، أو إلى جمهور المهرجانات الدولية ، مما جعل معظم تجارب أصحاب هذا المنهج الجديد أشبه بالجزر

المنعزلة المتناثرة ، التى تفتقر إلى الترابط والتراسل والتراكم ،  
ومن ثم فاعلية التأثير .

٢ - مقاومة المؤسسات الثقافية والنقدية المحافظة التى اتخذت شكل  
التشويش والتهميش ، والاستهانة والسخرية ، والتشكيك فى جدوى  
وقيمة النظام المسرحى الجديد، بشفراته المخالفة ومضمونه الفكرى  
المعارض .

٣ - القيود المادية والمعنوية التى تكبل حرية التعبير والفعل العلنيين فى  
عالمنا العربى ، والتى يعانى منها المسرح بصورة خاصة ، لأن  
أساسه «التجمهر» و«الإظهار» و«الإظهار» .

وإذا انتقلنا من المرسل فى عملية الاتصال المسرحية إلى المستقبل ،  
نجد أن سبباً هاماً من أسباب أزمة المسرح العرب ، هو التمسك  
المستमित بمصطلح «الجمهور» ، مع إنكار مبدأ التعددية ، والإصرار على  
اعتبار المتلقين كياناً واحداً أحادياً متجانساً . إن رفض مبدأ التعددية  
الفكرية فى البلاد العربية ينعكس فى هذه النظرة الأحادية إلى الجمهور ،  
التي تسببت فى انصراف فئات عديدة من المتلقين عن المسرح ، حين  
اكتشفوا أنه لا يخاطبهم ، بل يتوجه إلى كيان خيالى ، وهمى وهلامى ،  
يسميه الجمهور .

لقد تعرض العالم العربى لتحولات حضارية ، واقتصادية ،  
وتكنولوجية ، غيرت من بنية مجتمعاته بدرجة ما ، فلم تعد مجتمعات

قبلية متجانسة ومتحدة ، بل انقسمت إلى فئات ذات مصالح مختلفة ،  
وأساليب حياة واهتمامات متباينة ، ومن ثم أصبح لزاماً على المسرح أن  
يعترف بوجود جماهير متنوعة ، لكل منها حاجاتها ، وهمومها ، بدلاً  
من الجرى اللاهث وراء وهم الجمهور الواحد .

ويستتبع الاعتراف بتعددية الجمهور ، الإقرار بتعددية مفهوم  
المسرح ، ومعاييره وتقنياته ؛ فمن آفات المسرح العربى التعتن فى  
تعريف المسرح وتقييمه ، وفقاً لمجموعة من القواعد الجامدة ، واعتبار  
أية تجربة لا تلتزم بها «ليست مسرحاً» ، ومن ثم تجاهلها ، أو التعتيم  
عليها ، والاستهانة بقيمتها ، أو حرمانها من الإعانات المالية والتشجيع  
الإعلامى ، بل ومكان العرض أيضاً . وفى هذا المجال تلعب المؤسسات  
النقدية والإعلامية دوراً هاماً فى البلدان العربية ؛ فهى مؤسسات تتبع فى  
الأغلب الأعم أنظمة الحكم ، وتتنصر للقوى الاجتماعية المهيمنة ،  
وخطابها السائد . ولذا ، فهى لا تناصر إلا المسرح الذى يعبر عن هذه  
الفئات ؛ ويتبنى مصالحها ، وخطابها الفكرى ، وتتجاهل تماماً مسارح  
المجتمعات الصغيرة والأقليات ، والفئات الهامشية ، أو المهزوزة . لقد  
كان ظهور هذه المسارح التى تتوجه إلى جماعات بعينها أحد أسباب  
ازدهار المسرح فى الغرب ، والخروج من أزيمته . وفى مصر ، تلعب  
المسارح الإقليمية دوراً هاماً فى الحفاظ على النشاط المسرحى ، وإبقائه  
حيّاً ، وتجديد نمائه ، رغم عزوف الإعلام عنها ، وتسليط أضوائه على  
المسارح الرسمية والتجارية فى العاصمة .

إن الاعتراف بوجود «جماهير» عديدة، ومختلفة، والسعى إلى الوصول إليها في مواقعها، هو أحد الحلول المطروحة للخروج بالمرح العربي من أزمتته؛ فالمرح ينبغي أن يذهب إلى «الجماهير» الحقيقية بدلاً من انتظار مجيء الجمهور المفترض إليه. ويقودنا هذا إلى الحديث عن العنصر الأساسي الثالث في العملية الاتصالية المسرحية- ألا وهو المكان. إننى مع المؤمنين بأن تسيّد شكل مسرح العلبة الإيطالية على النشاط المسرحى فى العالم العربى ، كان أحد أسباب جموده، وتقلصه، وأزمته الراهنة. ولذا، على المسرح العربى أن يتبنى مبدأ التعددية عند التفكير فى المكان المسرحى أيضاً. ورغم أن النشاط المسرحى فى مصر حاول اقتحام أماكن غير تقليدية فى الستينيات مثل الجرن الذى قدم فيه المخرج هناء عبد الفتاح واحدة من أهم تجاربه، أو المقهى الذى طرحه رافت الدويرى كمكان مسرحى إلا أن هذا السعى قد توقف بصورة شبه تامة فى الفترة التالية. لكن من حسن الطالع أن نلمس حالياً جهداً ملموساً لاكتشاف فضاءات مسرحية جديدة. لقد كان الدافع وراء ما يسمى بالتجارب الخاصة للعروض فى الأماكن المفتوحة، التى تقدمها هيئة قصور الثقافة، هو الوصول إلى أكبر قدر من المشاهدين، وعدم حرمان فنانى الأقاليم من ممارسة فنهم بسبب عدم وجود مسارح كافية بالأقاليم، أو حتى أماكن يمكن تجهيزها للعرض، مثل دور السينما أو القاعات الكبيرة. وحول ضرورة اقتحام أماكن جديدة يقول الباحث المسرحى مجدى

الحمزاوى، فى النشرة التى أصدرتها هيئة قصور الثقافة بعنوان فضاءات مسرحية، لمواكبة مهرجان الربيع المسرحى الذى استمر من ٣ إبريل إلى ٨ مايو ١٩٩٩ :

« دهونا نعترف أن هناك جزءاً كبيراً من شعبنا ، وهو الذى يسكن فى القرى وصغار المدن ، المسرح ليس جزءاً من ثقافته ، اللهم إلا بعض عروض الفارس ( أى العروض الهزلية ) ، التى يعرضها التليفزيون. والكلمات التى تخرج من الجمهور العادى بعد ، بل وأثناء مشاهدة العروض فى الأماكن المفتوحة ، تؤكد أن هناك جديداً قد حدث ، وأنهم يحترمون ما يرونه فى معظم الأحوال . صحيح أن المتفرج العادى يدخل أو يتجه لمكان العرض عمياً النفس بكثير من الضحك والقفشات ، وقضاء ليلة بلا هموم ، ولكنه يفاجأ بالمواضيع الجادة فيقبلها » .

ويؤكد الباحث ، من واقع متابعاته لهذه التجارب فى الأقاليم ، إنها « ترسخ الظاهرة المسرحية ، وتجعل من المواطن واعياً بهذا الفن ، وبالتالي يصبح ضمن حساباته أن يأخذ نفسه ، ويذهب للمسرح كى يشاهد عرضاً ما ، يناقش فكرًا ومواقف ، لا مواقف مضحكة وقفشات » .

ولأن المكان المفتوح يلعب دوراً هاماً فى عملية الاتصال المسرحية فى هذه العروض ، فإن المخرج يولييه اهتماماً خاصاً ، باعتباره أحد شفرات الإرسال ، بل وقد « يضرب عرض الحائط ببعض الشروط المعيارية فى

صالح التلقى ، وهذا واجب » ، كما يقول الباحث . وعلى الناقد أيضاً أن يأخذ طبيعة المكان فى الاعتبار ، وكذلك عملية التلقى عند التصدى لتقييم هذه العروض ؛ فتقييم هذه العروض - كما يؤكد مجدى الحمزاوى « لا يجب أن يخضع فقط لشروط التقييم العامة الموضوعية للعمل المسرحى ، مع أهميتها ، بل يجب أن تكون هناك نظرة فى المردود الثقافى والاجتماعى الذى تحدثه تلك العروض » ، خاصة وأن « عملية التلقى فى مثل هذه العروض ، هو تلق خاص ، لأن المكان الذى لا يُغلق بعد أن يستوعب العدد ، ولكن هناك دائماً المزيد ، فى الشرفات والأسطح ، وعلى الأجناب ، بل وعلى أعمدة الإنارة .. وهناك من جاء راكباً دراجته أيضاً .. هذا الجو العام لابد أن يضعه فى حسابه المخرج ، ولابد لمن يُقيم العرض المسرحى فى هذا الجو أن ينظر مرتين ... مرة للعرض ، ومرة للجمهور ، ثم بعد ذلك يصدر الحكم » . (فضاءات مسرحية - العدد ١٦ - إبريل / مايو ١٩٩٩ - ص ١٨) .

إن هذه التجارب ، التى تحمل النشاط المسرحى إلى جماهير متنوعة ، فى أماكن غير تقليدية ، فى مجتمعات وبيئات مختلفة ، من شأنها أن تساهم فى تحرير الفنانين المسرحيين - من كُتّاب ، ومخرجين ، ومؤدين ، وسينوغرافيين - من أسر الشفرات التقليدية فى الإرسال المسرحى ، وأن تدفعهم إلى اكتشاف وتجربة شفرات جديدة ، وتطوير أدواتهم ، وابتكار أساليب تعبير ، وقنوات توصيل مخالفة للمألوف ، ومن شأنها أيضاً أن

تستعيد للمسرح تعدديته الحيوية ، وجماهيره المتنوعة الغفيرة ، المحرومة منه ، وأن توسّع رقعة النشاط المسرحي عمومًا - إرسالاً واستقبالاً ، وفي هذا أحد الحلول للخروج بالمسرح من أزمتيه ، وتخلّصه من الضياع والشتات ، وكل المفارقات المحيرة التي جعلته يتعبد كثيراً عن التقاطع مع الحياة .

إن خروج المسرح إلى الناس ، والاعتراف بتعددية أنواعه وأساليبه ، ولغاته وتوجهاته وجماهيره ، والتعامل بمرونة - سواء من جانب الفنان أو الناقد - مع النظريات والقواعد والمعايير ، من شأنه أن يُخرج المسرح من أزمتيه ، بشرط أن تُبقى على معيار أساسي ، هو احترام اللعبة المسرحية ، باعتبارها لعبة جدل وحوار ، دون تسلط أو خوف ، وإجادة فنونها المتنوعة ، والانخراط فيها بعيداً عن أية اعتبارات خارجية ، مثل الترحيب النقدي ، أو النجاح الجماهيري ، أو الكسب التجاري ، أو الدعم المادي ، أو الأفكار المسبقة عما يريده الجمهور ، أو تريده السلطة .

إن اللعبة المسرحية هي لعبة تنويرية ، وشرط تحقيقها هو الحرية ، وجراءة المخامرة والسؤال . إنها نشاط معرفي ، يسعى إلى تنوير النفس الإنسانية والذهن الإنساني معاً . لذلك فإن ازدهار المسرح الحقيقي يعني ازدهار الحرية ، ويعنى وجود أسس التنوير التي لا غنى عنها لأبناء الحضارة .. وعاشق المسرح لا يمكن إلا أن يكون عاشقاً للحرية والتنوير معاً .



## المسرح بين التهميش والتحریم !

يتعرض المسرح المصرى منذ سنوات لهجوم ثلاثى ضارٍ يتهدد كيانه وشرعيته . فمنذ سنوات بدأ التشكيك فى بقاء واستمرار الظاهرة المسرحية بعد انتشار وتغلغل التكنودراما - أى دراما التلفزيون والفيديو إلى جانب السينما طبعا ، وسمعنا عدداً من المثقفين والكتاب يتنبأون باندثار المسرح بضمير مستريح ونفس راضية ! وكأن التكنودراما المعلقة يمكن أن تعوضنا عن الدراما الحية ! وكأن التجربة المسرحية تقتصر إلى أى نوع من الخصوصية التى تميزها عن أية تجربة درامية أخرى !

هذا هو الهجوم الأول . أما الهجوم الثانى فيتمثل فى الاتجاه المنظم إلى تهميش الظاهرة المسرحية ، ومحو دلالاتها الاجتماعية والسياسية والمعرفية ، وتقليصها إلى نشاط ترفيهى ضامر ، يستهدف تغييب الوعى ، وتدمير الفكر ، وقتل الوقت . وكأن المسرح صنو للملهى ، يختلف إليه الناس لا لقضاء الوقت ، بل للقضاء عليه ! لقد نبذ هذا الاتجاه التهميشى فى السبعينيات مع تحول عديد من الخدمات الأساسية إلى سلع تجارية ، وساهم التلفزيون للأسف الشديد فى تغذية هذا الاتجاه بإصراره على بث المسرحيات الهزلية الضعيفة دون غيرها ، وتغييب الوجه الحقيقى للمسرح عن الساحة الإعلامية .

أما الهجوم الثالث ، فهو وليد الثمانينيات ، ويتمثل فى اتجاه بعض الفئات المتطرفة إلى تحريم وتجريم الممارسة المسرحية باسم الدين ، وكأنها بدعة مكتسبة ، وليست ملكة إبداعية معرفية ، وهبها الله عز وجل للإنسان ! وأين يكون الإنسان دون القدرة على استرجاع الماضى بأحداثه وشخصه على مسرح الذاكرة ليتأمله ويفهمه ، ويستخلص منه العبرة والهدى ؟ ومن منا لا يتمثل على مسرح الخيال ما لم يحدث بعد حين يتفكر فى المستقبل ؟ وإذا كان الله قد وهب الفرد القدرة على مَسْرحة ماضيه ومستقبله ليعرفه ، فكيف بالله نُحرِّم هذا النشاط على الجماعة ؟

إن الهجوم على المسرح باسم الدين ليس جديداً . ففى أواخر القرن السادس عشر اضطر السير فيليب سيدنى إلى الدفاع عن المسرح الإنجليزى ضد هجوم فئة المتطهرين والمتطرفين ، فكتب مقالته الأدبية الشهيرة : دفاع عن الشعر . والآن فى مصر القرن الحادى والعشرين ، نجدنا فى الموقف المحزن الذى نضطر فيه إلى الدفاع مرة أخرى عن شرعية الممارسة المسرحية أمام هجوم يتقنع باسم الدين . وإذا كان فيليب سيدنى قد اتخذ منطلقاً أخلاقياً فى دفاعه عن المسرح والشعر ، واستند إلى مقولة الشاعر الرومانى هوراس الشهيرة ، التى شبه فيها الشعر بطبقة السكر التى تخفى مذاق الدواء المر ، فإننا لا نملك إزاء هذا الهجوم الثلاثى الضارى على شرعية الممارسة المسرحية وأهميتها إلا أن نتخذ منطلقاً أوسع فى الدفاع عنها .

إن النظرة إلى الممارسة المسرحية كنشاط هامشي ترفيهي ، يمكن الاستغناء عنه ، أو تحريمه ، أو تجريمه ، أو استبدال التكنودراما به ، تستند إلى فهم خاطئ ، أو تجاهل مُفرض متعمد ، لطبيعة الممارسة المسرحية وجوهرها . وحتى يتسنى لنا فهم هذه الطبيعة ، علينا في البداية أن نفرق بين الممارسة المسرحية كنشاط معرفي تلقائي ، تمارسه المجتمعات في صور مختلفة على مر تاريخها ، في الطقوس والموائد ، والألعاب الريفية ، والمناسبات الاجتماعية والكرنفالات الشعبية ، وألعاب الأطفال وغيرها ؛ وبين المسرح كمؤسسة ، مُقنَّنة بأبنية ، وأطر ، وتقاليد ، وقواعد، قد تستوعب هذا النشاط المعرفي الجماعي وتدعمه ، وقد تناهضه وتزيفه لمصلحة قلة متميزة ، أو اتجاه فكري بعينه . إن التاريخ يؤكد لنا إن المسرح يمكن أن يتحول إلى نشاط هامشي زائف ، يسعى إلى التكريس والتغيب ، ويتعارض مع الطبيعة الاستكشافية التجريبية الجماعية لذلك النشاط المعرفي التلقائي ، الذي نسميه بالممارسة المسرحية ، والذي يميز المسرح الحقيقي .

وجوهر الممارسة المسرحية، الذي يُشكّل خصوصيتها وتفردها، هو الحضور الجماعي الطوعي في المكان والزمان- في الآن وهنا - للمشاركة في لعبة، أى في صياغة ومعايشة بديل استعاري، تجريبي، للواقع، لفترة زمنية محددة. فالعرض المسرحي هو عقد اجتماعي، ديمقراطي، مؤقت، يلتزم به الحضور من ممثلين ومتفرجين، ويرمز إليه عقد التمثيل لدى

الممثل، وتذكرة الدخول أو بطاقة الدعوة التي يحملها المتفرج . الحضور الجماعى الطوعى، إذن، هو الشرط الاول لتحقيق الممارسة المسرحية الحققة. أما الشرط الثانى، أو الخطوة الثانية، فهى المشاركة، التى تتخذ صورة الاشتباك والمواجهة- اشتباك صورة الواقع التى يستحضرها المتفرج داخل قاعة العرض فى عقله ووجدانه ، مع البديل الاستعارى- المجازى الخيالى - المطروح. ولا تتحقق التجربة المسرحية - سواء للمؤدى أو المتلقى- إلا من خلال هذه المشاركة الإيجابية، التى تتسم أساساً بمرحلة التحقق. إن استمرار التجربة المسرحية ، واكتمالها، يظل دائماً، وحتى إنزال الستار الختامى، مرهوناً بالإرادة الجماعية، وهذا ما يميز الدراما الحية عن التكنودراما. فالدراما المسجلة، تقدم تجربة اكتملت وانتهت، وثبتت على حال لا يمكن تغييره أو تعديله. فممثل التكنودراما يصور درامته، ثم ينفصل عنها تماماً، فوجودها فى صورة عرض لا يتطلب حضوره بالمعنى الحقيقى للكلمة - أى حضوره النفسى والجسدى ومشاركته الإيجابية المستمرة فى اللعبة. وكذلك الحال بالنسبة لمشاهد التكنودراما. إن عرض فيلم لا يتطلب بالضرورة حضور متفرجين، فالآلة تعمل وتعرض فى استمرار تعسفى، حتى ولو ترك جميع المتفرجين القاعة ، وهذا ما يستحيل حدوثه فى المسرح. كذلك يستطيع مشاهد التلفزيون أو الفيديو ترك الجهاز دون أن يؤثر هذا فى استمرار العرض، ويستطيع إيقافه بالضغط على زرار، وكأنه المتحكم الوحيد فى التجربة

دون المؤدى ، فغياب فاعلية إرادة الممثل فى العرض المسجل يفرض بصورة طبيعية تعسف إرادة المتفرج ، الذى يتعامل مع العرض كعنصر هامشى خارجى ، لا باعتباره مشاركاً أساسياً فيه ، وجزءاً من جماعة .

إن بنية العرض المسرحى ( التى تقوم على الحضور الجماعى ، والمشاركة ، والتحقق المرحلى ) تفترض قدرة الجماعة على التحكم فى مسار التجربة المعاشة بالاستمرار أو التغيير أو الإنهاء ؛ فالجمهور قد يوقف عرضاً ، وكذلك الممثلون ، وفى هذا تكمن خصوصية الدراما الحية ، وقيمتها كممارسة وجودية جماعية تجريبية ، تؤكد فاعلية الجماعة ، وقدرتها على ممارستها الحرة لإرادتها فى الاستمرار أو التغيير . فالدراما الحية - فى أحد جوانبها - هى تدريب على الديمقراطية .

وإذا كان هذا هو الحال ، فكيف بالله نستعيبض عن المسرح بالتكنودراما ؟ وكيف نُجرِّم أو نُحرِّم المسرح ؟ إننا نعيش فى عصر آلى ، يسعى بسرعة خرافية إلى ميكنة التجربة الإنسانية فى شتى مناحيها ، وإلى توحيد وقولية أنماط الإرسال والتلقى ، وإلى تحييد الإرادة ، وإلى عزلة الإنسان أمام شاشة التليفزيون أو الكمبيوتر ، فكيف نقضى بأنفسنا على واحد من الأنشطة الإبداعية القليلة الباقية ، التى نجعلنا نمارس حقيقة الفعل الجماعى والتفاعل ، ولو لفترة موقوتة ١٩

## التجريب المسرحي بين الحرية والتبعية.

جاء عنوان المحور الأول من الندوة الرئيسية لمهرجان المسرح التجريبي عام ١٩٩٩ فى صورة سؤال هو : التجريب .. تبعية أم ثقافة؟ وهو سؤال ينصب على علاقة الذات بالآخر فى سياق تزامن وتجاور ثقافات مختلفة ، وسعى بعضها إلى الهيمنة استناداً إلى تفوقها المادى والعلمى . ومن ثم ، عبر البعض عن تخوفهم من العولمة ، وبدا من الواضح أن « الغرب » يمثل فى نظرهم مصدر الخطر الأكبر .

وبصرف النظر عن اتفاقى أو اختلافى مع الآراء التى طرحها المشتركون فى المحور الأول ، فإننى أود أن أنبه إلى خطر آخر ، لا يهدد التجريب المسرحى فى الحاضر والمستقبل فقط ، بل يهدد حياتنا الثقافية برمتها . وهذا الخطر هو أيضاً خطر التبعية ، لكنها تبعية من نوع آخر . إنها ليست التبعية للغرب ، أو لآى ثقافة أخرى فى الخارج ، بل تبعية التجريب ( فى مجالات الفن والفكر ) لسلطة مجموعة من المؤسسات المهيمنة فى الداخل ، التى تكبل حرية الإبداع ، وتسعى إلى تطويعه لصالحها ، وتسمح بالتجريب فى حدود موضوعة مسبقاً ، ولا ينفى الخروج عنها . وإذا كان التجريب هو أسلوب فى الحياة والإبداع والممارسة ، ينهض على مساءلة المألوف والموروث ، والسائد والمفترض.

وينبذ المُتَّبِع منهُ ليطرح بدائل حية جديدة ، فإن هذا النوع من التبعية - الذى لا يتهددنا من « آخر » خارجى يتربص بنا ، بل من « آخر » داخلى يتسلط علينا - لهو أشد خطراً من التبعية الثقافية التى يتخوف منها الكثيرون ، وذلك لأن « الآخر » الخارجى لا يتقنع بصورتنا ، بل يتبدى أمامنا واضحاً ، باعتباره « الآخر » فى مواجهة « الذات » . أما « الآخر » الداخلى - الذى يتمثل فى المؤسسات السلطوية المهيمنة - يفرض علينا التبعية باسم تقاليد وأعراف وعقائد ، وصور وأفكار وفرضيات ، يؤكد لنا أنها أساس ثقافتنا العربية ، وهويتنا العربية ، وأصالتنا العربية ، أو باسم الحفاظ على الاستقرار والنظام فى المجتمع ، ومصالح الأغلبية . ومن ثم ، تصبح التبعية واجباً قومياً ، بل ويتعذر علينا أن ندرك أنها « تبعية » ، ذلك أنها تتسربل بمسوح الحفاظ على الأصالة ، أو « السير على نهج السلف الصالح » .

وفى ضوء ما سبق ، أرى أن علينا ونحن نتأمل تجليات التجريب المسرحى فى الحاضر ، وإمكاناته فى المستقبل ألا نكتفى برصد وتحليل المنتج التجريبى أى الأعمال المسرحية التجريبية ، مهما بلغت أهميتها ، والتكهن بمسارات التجريب المسرحى فنياً فى المستقبل ، بل أن نتوفر على دراسة ظروف الإنتاج وشروطه ، والقوى المتحركة فيه فالفن - تقليدياً كان أم تجريبياً ، ويصرف النظر عن تعريفاته الأخرى هو مُنتَجٌ محكوم بظرف إنتاجه ، الذى يتشكل من الأنظمة السياسية والاقتصادية والعقائدية

التي يعمل الفنان في ظلها . وعادة ما ترتبط هذه الأنظمة بمضها البعض  
برباط المؤازرة والتدعيم ، فتكوّن فيما بينها شبكة متينة من العلاقات التي  
تحدد مسار الفكر والفنون ، وتضع معايير القيمة ، وتمارس سلطة المنح  
والمنع ، فتسجل العطاء لمن يدعّمها ، وتُقطّر إلى درجة الشح على من  
يعارضها أو يتفدها ، وأولهم بالطبع الفنان التجريبي ، أو قد تحبس عنه  
فيض خيراتها ( أو بمعنى أصح خيرات البلد ) تمامًا .

وفي عالمنا العربي ، يمثل غياب الديمقراطية ، بدرجات تختلف من  
بلد لآخر ، أحد الملامح الرئيسية لظرف الإنتاج الفني . ويتجلى هذا  
الغياب في رفض مبدأ التعاون بين الفنان والمؤسسات الرسمية ، على  
أساس من الندية والتكافؤ والشراكة . فأنظمة الحكم في عالمنا العربي ،  
وفي أغلبية دول العالم الثالث ، قد تتقبل هذا المبدأ في معاملاتها  
الاقتصادية، إذا اقتضت الضرورة ؛ لكنها تتبنى من الثقافة دائماً موقف  
الأب، الذي يعمل لصالح الأسرة / المجتمع ، ومن ثم يجب طاعته .

وفي عالمنا الثالث اليوم، كثيراً ما تُستخدم فكرة أو واجهة  
الديمقراطية كستار ومبرر للعديد من ممارسات القمع ضد الأفراد،  
والجماعات المنشقة، والأقليات ، بدعوى الحفاظ على المصلحة العامة -  
أي مصلحة الأغلبية. وقد يتولد عن هذا - كما يحدث كثيراً في حالة  
الفنانين التجريبيين نوع من رد الفعل، يتمثل في المبالغة في تقديس  
الحرية الفردية ، الذي قد يُفرغ الحرية من معناها، إذ يجردها من مفاهيم



الضرورة والمسئولية والالتزام ، وهى مفاهيم لا يكتمل معنى الحرية دونها ، سواء على المستوى النظرى أو العملى .

وإذا تحققت الديمقراطية بدرجة ما فى بلادنا العربية فى الحاضر ، أو بصورة كاملة فى المستقبل ، فلن يعنى هذا نهاية المشكلة بالنسبة للفنان التجريى . فالديمقراطية - كمفهوم تبلور فى الغرب على أيدي المفكرين السياسيين من أمثال « جيمس برايس » فى كتابيه الديمقراطية الحديثة ، والكمُنولث الأمريكى ، و« لورانس لويل » فى كتابه مقالات فى الحكم والرأى العام والحكومة الشعبية ، وغيرهم - الديمقراطية كمفهوم تنهض على دعائين أساسيتين هما :

● حكم الاغلبية ، ومن ثم تغليب مصلحتها ؛

● واحترام الحقوق المدنية والحرىات الشخصية للأفراد .

وغنى عن القول إن هاتين الدعائتين تشكلان معاً - على المستوى النظرى - مفارقة . وتتخذ هذه المفارقة أشكالاً مختلفة عند التطبيق ، فى ضوء الظرف الاجتماعى والتاريخى لكل مجتمع ، ودرجة تطوره الحضارى . ففكرة حكم الاغلبية قد تتحول فى بعض المجتمعات إما :

● إلى حكم أقلية مؤهلة - إذا اقتصر حق الانتخاب على المتعلمين

أو القادرين ، وغدا مشروطاً بشروط لا تتوافر إلا فى قلة ، مما قد يتج عنه أحياناً إخراس أصوات الاغلبية وإهدار حقوقها .

● أو إلى حكم أغلبية قد يتخذ شكل الاستبداد ، وانتهاك حقوق الأفراد وحررياتهم، وذلك إذا لم تقيد دعامه احترام الحقوق المدنية ، والحرريات الشخصية، وحرية الفكر والتعبير. وحين تنفّس الأمية ، أو يسود الجهل أو التعصب مجتمعا ما ، قد يتحول حكم الأغلبية هذا إلى قوة رجعية غاشمة يستحيل على المثقف أو الفنان المستنير أن يحيا أو يبدع فى ظلها .

وعلى الجانب الآخر، وكما ذكرت آنفاً، قد تتحول فكرة الحقوق الشخصية، والحرريات الفردية، فى ظل ظروف اجتماعية معينة إلى ممارسة مستهترّة، غير مسئولة للحرية، تضرب عرض الحائط بالظرف الاجتماع، وتتحوّل إلى ضرب من الفوضوية تضيع فى ظلها حقوق الأغلبية، فتفرز رد فعل مضاداً، يتمثل فى تسيّد القوى الرجعية والمحافظة.

ورغم الإشكاليات التى تطرحها الديمقراطية ، والتى تتعلق بجدلية حقوق الفرد وإرادته ، وحقوق الجماعة وإرادتها ، باعتبارها أغلبية ، فإن تحقّقها فى مجتمعاتنا العربية - كما نأمل فى المستقبل - هو شرط لاستمرار التجريب فى الحاضر ، وإزدهاره فى المستقبل . لكن الديمقراطية وحدها لن تكفى ، إذ لا بد أن يساندها تيار فكرى تنويرى طليعى ، بل إن الديمقراطية التى لا تستند إلى فكر مستنير لا تعدو أن تكون وهماً ، أو لعبة تمثيلية زائفة ، أو شكلاً بلا مضمون .

وفى غياب الديمقراطية الحقيقية ( رغم كل إشكالياتها ) ، وفى غياب التنوير، يجد الفنان التجريبي نفسه فى موقف لا يحسد عليه : فشرط

وجوده هو مساءلة المآلوف ، وارتداد المجهول ، والإبحار ضد التيار فى معظم الأحيان ، ومن ثم تنظر إليه المؤسسات المهمة نظرة شك وريبة ، قد تتطور إلى عداء سافر ، أو قمع صريح ، أو محاولة احتواء وتدجين . فإذا قاوم الاحتواء ، وظلَّ على دربه التجريبي ، وجد نفسه منعزلاً عن هذه المؤسسات ، محروماً من معونتها . وحتى إذا استغنى عن المال ، فلن يجد المكان الذى يمارس فيه إبداعه فى حضور جمهور ( والمكان شرط أساسى فى المسرح على عكس الرواية والشعر ) ، وستحاصره المؤسسات بالقوانين الصارمة الرادعة ، التى تمنع التجمهر إلا بإذن . وإذا فقد الأمل فى تعاون المؤسسات - التى تمنح المعونة بشرط التبعية - ولجأ إلى القاعدة الشعبية ، ممثلة فى أفراد أو جماعات أو مؤسسات أهلية ، فلن يلقى قبولاً عندها ، لأنها تستسيغ المآلوف وتنفّر من التجديد والابتكار .

إن الفنان التجريبي فى معظم بلادنا العربية - إن لم يكن كلها - يواجه خيارين أحلاهما مرٌ : إما التبعية للمؤسسات الرسمية ، أو التبعية لقانون السوق والعرض والطلب . فإذا اختار التبعية للمؤسسة الحاكمة ، ونجح فى اقتناص مساحة لحرية التعبير - وهو ما يحدث فى العادة - فستكون هذه المساحة مشروطة ، أو عرضة للضياع ، أو قد تستخدمها المؤسسة الحاكمة قناعاً تجميلياً ، فتفرغها من معناها ، وتطرح الفنانين التجريبيين على المجتمع باعتبارهم صفوة ، أو أقلية هامشية ، لا تؤثر فى الأغلبية ، وليست لها أية فاعلية سوى تجميل وجه النظام . وإذا اختار

التبعية للذوق الاستهلاكي العام فى سوق الفن ، فسيكون قد تخلى عن دربه التجريبي ، وتركه إلى غير رجعة .

إن علاقة الفنان التجريبي بالجمهور التقليدي تحمل نفس إشكاليات علاقة الأفراد والأقليات بالغالبية فى إطار الممارسة الديمقراطية ، وهى الإشكاليات التى ذكرتها سابقاً . وما يحدث فى مجال الديمقراطية السياسية من قمع للأفراد والأقليات باسم الصالح العام ورأى الأغلبية - حتى ولو كانت أغلبية مُغيّبة أو مُضلّلة - قد يحدث أيضاً فى مجال التجريب المسرحي ، إذ قد يُهاجم الفنان التجريبي باسم الفن الرفيع ، والحفاظ على التقاليد المسرحية الأصلية العريقة .

وفى حالة المجتمعات التى تتبنى الديمقراطية شكلاً ، لا مضموناً ، يزداد الأمر سوءاً ، إذ تنفصل الكلمة عن الفعل ، وتتحول إلى جمعية بلا طحن ، وكذلك يُفَرِّغُ الفعل من محتواه الفكرى ، فيغدو عشوائياً ، مدمراً ، أو فاسداً . وفى هذا السياق ، عادة ما ينفصل التجريب الذى تتبناه المؤسسات عن روح الفعل الديمقراطى التنويرى ، وتتحول إلى مجموعة من التقاليع والشكليات ، وتتحول التعبير الجرىء بالحركة أو الكلام إلى ضرب من التنفيس المقنن الذى لا يجب أن يتجاوز حدوده .

إن علاقة الفنان التجريبي بالمؤسسات المهيمنة ، الحكومية والأهلية -الرجعية فى العادة - من ناحية ، وبالجمهور التقليدى المحافظ من ناحية أخرى ، تمثل إشكالية تختلف فى حداثتها من بلد عربى إلى آخر ، لكنها

تفرض على الفنان التجريبي في كل الأحوال حصاراً رقابياً صريحاً أو مُستتراً من خلال :

- سلطة جهاز الرقابة .
  - سلطة الأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة .
  - سلطة المؤسسات الدينية المهيمنة .
  - سلطة المؤسسة السياسية - خاصة في ظل الأنظمة العسكرية أو الشمولية .
  - سلطة المؤسسة الإعلامية التي تمارس التعتيم أو التهميش .
  - سلطة المؤسسة الأكاديمية والنقدية التي تحدد القيمة الفنية ، وترسى المعايير التي قد تُكرّس السائد على حساب الاستشراف والمجازفة .
  - سلطة المؤسسة الاقتصادية في منح الدعم أو حبسه - سواء كانت هذه المؤسسة الاقتصادية جزءاً من الحكومة أو جزءاً من السوق .
- وفي تجليات التجريب المسرحي العربي في الحاضر نلمس أثر هذا الحصار في بعض الملامح المتكررة ، منها :
- الاستخدام السطحي للفولكلور أو التاريخ لإبهار الأجانب سعيًا وراء الجوائز أو المهرجانات الدولية من ناحية ، ولإيحاء بأصالة العمل وتمجده في الثقافة المحلية من ناحية أخرى .

● تقليد تقنيات وأشكال مستوردة دون إدراك دلالاتها أو هضمها ،  
واستخدامها كإطار لمضامين فكرية تقليدية ، مما يوقع العمل فى  
نوع من الانقسام على نفسه .

● ممارسة المبدع - بوعى أو دون وعى - لنوع من الرقابة الذاتية ،  
التي تمرقل مسيرة رحلته الاستكشافية ، وتتجلى فى إقحام  
عناصر لا ترتبط بسياق العمل بهدف إخفاء المقصد ، أو  
تخفيف وقعه على المشاهد ، أو فى فجوات تخلخل بنيته ، أو  
فى بتر خيط فكرى ما بتركاً تعسفياً .

إن استمرار التجريب فى المستقبل مرهون بمواجهة المأزق الذى يعانىهِ  
فى الحاضر ، وإيجاد حلول مرحلية لمشكلاته الراهنة ، حتى يتمكن من  
البحث عن حلول جذرية . وأول هذه الحلول المرحلية هو أن تعترف  
المؤسسات المهيمنة بجدوى ، بل وضرورة التجريب كسلاح من أسلحة  
التنوير ، ومقاومة الردة الفكرية التى قد تطيح بها قبل أن تكتسح البلاد .  
والاعتراف الذى أعنيه يتمثل فى الكف عن فرض التبعية ، وإيجاد صيغة  
للتعاون مع الفنان التجريبي تقوم على الندية والشراكة ، وتضمن له حرية  
المجازفة بالإبحار ضد التيار ، وارتداد مناطق إبداعية جديدة ، وطرح رؤى  
جديدة بديلة للواقع .

وحتى تتحقق مسيرة الديمقراطية والتنوير فى عالمنا العربى ، أرى أنه  
لا مفر من أن يتجمع الفنانون التجريبيون فى العالم العربى فى رابطة أو  
جمعية تضمن لهم وضعاً قانونياً يكفل لهم شرعية الممارسة الحرة لفنهم .

والحصول على تمويل من مصادر مختلفة ، وتقديم عروضهم فى أماكن  
منوعة - تقليدية وغير تقليدية ، وذلك حتى تفتتح وزارات الثقافة العربية  
- كما اقتنعت وزارة الثقافة التونسية - بأهمية التخلي عن صيغة التبعية  
الجزئية أو الكاملة ، وتبنى صيغة التعاون والشراكة ، وتبادل المنافع مع  
الجماعات المسرحية المستقلة ، كما تتبناها وتنادى بها فى علاقتها مع  
الغرب والثقافات الأخرى - أى مع « الآخر » الخارجى .

## التجرب المسرحي بين التمايز والتفاعل الثقافي

عند الحديث عن التمايز الثقافي ، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن في العادة هو تمايز الثقافات القومية - المتباينة جغرافيًا وتاريخيًا - مثل الثقافة العربية والهندية والانجليزية والصينية والأمريكية والأسبانية وهلم جرا ، ونادرًا ما يتطرق الحديث إلى تناول التمايز والتفاعل الثقافي داخل الثقافة القومية الواحدة - أي التعددية الثقافية والتنوع الثقافي داخل البلد أو القطر الواحد . إننا نلمس في كل البلاد ميلًا عامًا إلى اعتبار ثقافة البلد كيانًا واحدًا متكاملًا ، متأصلًا في التاريخ والتراث ، وممتدًا في الحاضر ومهيمنًا عليه . ويصاحب هذه النظرة دائمًا عداء شديد للفكرة القائلة بأن كل ثقافة حية هي بالضرورة ثقافة مهجنة (hybrid) من منابت وأصول مختلفة ، تتمازج وتتفاعل في سياق تاريخي وجغرافي معين ، فتكتسب خصوصية قوامها التعددية والتنوع ، والتغير والتحول ، والقدرة على النمو والانتساع ، واستيعاب الجديد والوافد ، وصهرهما في بوتقة المكان والظرف التاريخي تحت ضغط والحاح ضرورة البقاء .

إنني أذكر جيدًا كيف ثار على أحد الحاضرين في ندوة حول هذا الموضوع ، عُنُقْتُ في إطار مهرجان (دايونيسيا) بمدينة (فِيرولي)



بإيطاليا منذ بضع سنوات . كنت قد ذكرت في حديثي أن فكرة السقاء الثقافي - مثلها مثل فكرة الأصولية الثقافية - تدخل تحت باب الخرافة ، وأنا جميعاً كيانات ثقافية مهجئة ، وأن ما يميزنا عن بعضنا البعض هو نوعية العناصر التي دخلت في تكويننا ، وعددها ودرجة انصهارها وتجانسها أو تناقرها ، وترتيب هذه العناصر من حيث درجة الغلبة والهيمنة - وهو ترتيب قد يختلف من عصر إلى آخر ، بل ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى ، داخل المجتمع الواحد ، في العصر الواحد .

سألني المستمع الغاضب فجأة في نبرة ساخرة : هل لك إن تعرفني لنا هويتك الثقافية ؟ فكأنه سألني أن أعرف الحياة . وهل يستطيع أحد ذلك ؟ نستطيع بالطبع أن نقول أشياء كثيرة عن الحياة ، وأن نعدد عناصرها وجوانبها وأنشطتها ، وأن نفلسفها أو نلخصها من منظور الأديان . لكن محاولة تعريفها أشبه ما تكون بمحاولة الإمساك بموج البحر في قبضة اليد الواحدة . والهوية الثقافية - مثلها مثل الحياة - لا يمكن معرفتها عن طريق اختزالها إلى عناصر ومكونات محددة ، أو تجريدها إلى أفكار ومقولات ثابتة ، فهي ليست كياناً ثابتاً مطلقاً يقبع داخلنا ، بل عملية (Process) ، عملية صراع وتلاحم وتفاعل بين القديم والجديد ، بين الموروث والمستورد ، وبين المستقر المألوف والغريب المقلق - عملية دائمة مستمرة ، نعيشها كل لحظة ، وندرکها حدسياً في لحظات عابرة ، تومض كالبرق في تيار الممارسات الحياتية ، التي تجسدها في تجليات متوالية .

بعد لحظات من الحيرة ، قلت لصاحب السؤال : إذا كنت تقصد هوى الثقافية من الناحية الجغرافية ، فأنا مصرية ، لأننى ولدت فى مصر ، وأفريقية ، لأن مصر جزء من أفريقيا ، وبحر متوسطية ، لأن بلدى جزء من شواطئه ، وعربية لأن بلدى بحكم اللغة والدين والجوار والتاريخ جزء من الأمة العربية . أما من الناحية العرقية ، فأنا من أصول سورية ، وشمال أفريقية ، وتركية ، ولّى أنساب فى شبه الجزيرة العربية . وأما من ناحية التعليم ، والمعارف ، والتكوين الفكرى ، فقد نشأت على اللغة العربية والدين الإسلامى ودرستهما ، وقرأت الشعر العربى والقرآن ، لكننى أيضاً درست اللغة الانجليزية وآدابها بتعمق ، وتشربت ثقافتها أثناء إقامتى الطويلة بالبحر ، كما أننى تعرضت لتأثير الثقافات الفرنسية واليونانية والإيطالية والألمانية أثناء طفولتى ، لأننى نشأت فى حى شبرا الذى كان لزمان طويل موطنًا للعديد من أهل هذه الثقافات الذين عاشوا بيننا ، وتأثروا بثقافتنا كما تأثرنا بثقافتهم ، وخالطوا المسلمين والاقباط واليهود من أهل الحى المصرين ، وأضافوا على هذه التعددية الدينية ، التى كانت تميز هذا الحى الجميل ، تعددية ثقافية زادت بهجة وحيوية وتنوعاً مثيراً . وأنا كذلك مسلمة ، أنتمى إلى الثقافة الإسلامية التى نشأت عليها ، لكننى أيضاً قرأت التوراة والإنجيل ، وتعرفت على بعض الديانات الأسبوية التى أثرت فى بدرجات مختلفة ، كما أننى هايشت المسيحيين على اختلاف مللهم ، وكذلك اليهود عن

قرب طوال حياتي ، وصادقت أتباع ديانات عديدة أخرى أثناء سنوات إقامتي الطويلة في إنجلترا ، وتركت كل عقيدة بصمة ما على نفسي .

ماذا إذن تكون هويتي الثقافية ؟ ردُّ على صاحب السؤال قائلاً : إنني لا أمثل كل المصريين أو غالبيتهم . ومن ذا الذي يمكنه أن يمثل شعباً بأكمله يا صديقي ؟ إن الثقافة المصرية أغنى من أن يمثلها شخص واحد ، فهي نسيج شديد التنوع والثراء ، نجد فيه خيوطاً من الحضارات الفرعونية والقبطية واليونانية والرومانية والعربية الإسلامية ، وهي خيوط حية متحركة ، تنبت في اللغة والعمار والممارسات اليومية ، وليست خيوطاً مُحنَّطَةً . ويُفصح هذا النسيج المتعدد الخامات والألوان عن شخصية المكان، فقد كانت مصر دائماً نقطة التقاء وتواصل وحوار بين الثقافات المختلفة، وتعلم سكانها على اختلاف أصولهم ودياناتهم ألا يخافوا الآخر أو يرفضوا الغريب ، إلا إذا أتى غارياً . ومن ثمَّ تبلورت الثقافة المصرية في صورة مفارقة مفادها أن التعددية شرط للتماسك والوحدة ، وأن التنوع والتجدد شرط للبقاء والحفاظ على الأصالة .

لقد ذكرني موضوع ندوتنا هذه بتلك الحادثة البعيدة في مدينة **فيرولي**، وقررت أنني أحتاج أولاً لتأمل فكرة التمايز والتفاعل الثقافي ، وعلاقته بالتجريب في إطار المجتمع الواحد ، وداخل ما يسمى بالثقافة الواحدة ، قبل أن أتأمل في إطار الثقافات المتعددة والمتباينة ، كما أحتاج كإجراء أولى في هذا الصدد إلى استجلاء مفهوم كلمة «الثقافة» .

ظهرت كلمة « الثقافة » فى أوائل القرن العشرين كترجمة عربية لكلمة *culture* (أو *cultura*) ، وقد ذكر سلامة موسى فى عدد إبريل من مجلة المقتطف إنه كان أول من وجد هذا المعادل العربى للكلمة الأجنبية . والكلمة مشتقة من فعل «تَقَفَ» ، الذى يعنى شحذ وصقل الرمح ، أو نصل السيف ، كما يعنى أيضاً تقويم اعوجاج النبات . وهكذا يصبح معنى كلمة الثقافة بالعربية شحذ الهمم ، والمواهب ، والقدرات ، وتصحيح المسار . لكن هذا المعنى ظل معنى لغوياً فقط ، بينما اكتسبت الكلمة فى تداولها الدلالة الغربية المراوغة والملتبسة لكلمة *culture* .

لقد بدأ تداول كلمة الثقافة فى الغرب كمصطلح فكرى وحضارى فى أواخر القرن الثامن عشر ، حين هددت الثورة الصناعية النظام الاجتماعى المألوف ، و«نوعية الحياة» المعتادة ، فبدأ المفكرون يناقشون التغيرات الجديدة ، ويتقدونها دفاعاً عن حلم « المجتمع العضوى » (organic society) - أى المجتمع الذى يمثل كلاً واحداً متكاملاً مترابطاً يسعى إلى هدف واحد . وبينما رأى البعض أن الطريق إلى تحقيق هذا الحلم هو العودة إلى الماضى ، والمجتمعات الإقطاعية التراتبية المنظمة ، رأى البعض الآخر أنه لن يتحقق إلا فى المستقبل ، حين تؤسس الاشتراكية المدينة الفاضلة ، التى يتحول فيها العمل إلى هواية ممتعة وجهد إبداعى .

ومن خضمت هذه المناقشات ، والأحلام الاشتراكية الطوباوية ،  
والحنين إلى ماضٍ ذهبي وهمي ، ظهر تعريفان للثقافة : أحدهما  
كلاسيكي محافظ ، يرى أن الثقافة - فى كلمات « ماثيو آرنولد » فى  
مقالته الشهيرة « الثقافة والفوضى » (١٨٦٨) - هى « أفضل ما أنتجه  
الفكر البشرى وفنون القول والتعبير فى العالم » ؛ والثانى يُعرّف الثقافة  
بأنها - كما يذكر « ريموند وليامز » فى كتابه الثقافة والمجتمع (١٩٦٥) -  
« أسلوب حياة معين ، يفصح عن مجموعة من المعانى والقيم المحددة ،  
التي تتجلى ليس فقط فى مجال العلم والفن ، بل أيضاً فى مؤسسات  
المجتمع والسلوك العادى للأفراد » .

ويثير التعريف الأول سؤالاً هاماً ومقلقاً هو : ما هى السلطة التي  
تقرر ما يُعدُّ أفضل نتائج للفكر والفن فى العالم ؟ ويرتبط بهذا سؤال  
آخر : ألا يجعل هذا التعريف من الثقافة سلطة تُبرز أو تُهمّش النتائج  
الفكرى والفنى وفقاً لذوق أصحاب القرار ؟ ثم ، ألا ينفى هذا التعريف  
مبدأ التعددية الثقافية ؟ ومن المفيد هنا أن نتذكر قول « كارل ماركس »  
( فى ماركس وإنجلز ، الأيديولوجيا الألمانية ١٩٧٠ ) : « إن أفكار الطبقة  
المهيمنة هى الأفكار المسيطرة فى كل العصور ، بمعنى أن الطبقة التي تمثل  
القوة المادية المتحكمة فى المجتمع تُشكّل فى نفس الوقت القوة الفكرية  
المهيمنة . فالطبقة التي تملك وسائل الإنتاج المادى فى أى وقت تشاء ،  
تتحكم فى الوقت ذاته فى وسائل الإنتاج الفكرى ، مما يجعل أفكار من  
لا يملكون وسائل الإنتاج الفكرى خاضعة لها بصورة عامة » .

وفى ضوء ملحوظات «ماركس» تبدو الثقافة كما يُعرّفها «ماثيو آرنولد» أقرب ما تكون إلى الأيديولوجيا .

ورغم أن التعريف الثانى يخلو من النزعة الكلاسيكية المحافظة ، ويبدو أكثر رحابة وديمقراطية ، إلا أنه بدوره يجعل من الثقافة - باعتبارها منظومة من المعانى والقيم التى تَنَبُّثُ فى ثنايا المجتمع ومؤسساته ، وأنشطته الفنية والفكرية ، وسلوك أفرادها ، مما يجعلها تبدو «تلقائية» ، و «طبيعية» ، وغير قابلة للنقاش أو التفسير - هذا التعريف للثقافة يجعل منها نوعاً من الأيديولوجية المسترة بالمعنى الذى طرحه «لوى ألتوسير» فى كتابه إلى ماركس (١٩٦٩) حين قال : « لا شأن للأيديولوجيا بالوعى . . . إنها تكمن فى أعماق اللاوعى ، فهى فى الواقع منظومة من الصور والمفاهيم التى تصور العالم ، لكنها لا تتصل من قريب أو بعيد بالوعى ، وتُشكِّلُ أبنية تفرض نفسها على غالبية الناس » .

ويقودنا هذا إلى أسئلة أخرى : ماذا لو تعددت أساليب الحياة فى مجتمع واحد ؟ هل تصبح مجموعة المعانى والقيم المحددة ، التى تتجلى فى مجال العلم ، والفن ، ومؤسسات المجتمع ، والسلوك العام للأفراد، مُعَبِّرة عن أساليب الحياة المختلفة جميعها ؟ وماذا عن التنميط المتزايد لأساليب الحياة تحت وطأة التدفق الإعلامى فى المجتمعات الاستهلاكية؟

وتدفعنا كلمة «الإفصاح» في تعريف «وليامز» للثقافة ، وكذلك كلمة «التجلى» دفعا إلى عالم السيميوطيقا ، وإلى محاولات «رولان بارت» في كتابه أساطير (١٩٧٢) أن يعرى الطبيعة التعسفية للظواهر الثقافية ، وأن يكشف المعانى المسترة ، الكامنة في ممارسات الحياة اليومية ، التى تبدو «طبيعية تماما» . لقد انطلق «بارت» من تعريف للأسطورة بأنها «نوع من الخطاب» ، وشرع وفق هذا التعريف فى فحص آليات تكوين الأساطير وهيمتها ، أى مجموعة القواعد ، والشفرات ، والأعراف ، والتقاليد ، التى تتحول من خلالها المعانى والمفاهيم الخاصة بفئة اجتماعية معينة (وهى الفئة المسيطرة) إلى معان ومفاهيم عامة ، يسلم بها المجتمع بأكمله - أى إلى أيديولوجيا مسترة . وفى هذا يقول : « إن فرنسا كلها مشبعة بهذه الأيديولوجيا المجهولة المؤلف ... فكل شيء فى حياتنا اليومية يعتمد على الصورة البرجوازية للعلاقة بين الإنسان والعالم، وهى الصورة التى تفرضها هي علينا» .

إن «الثقافة» فى تعريف «وليامز» تشبه إلى حد كبير «الأيديولوجيا» فى تعريف كل من «بارت» و «التوسير» ؛ فالثقافة عند «وليامز» هى مجموعة من المعانى والقيم، تتجلى فى مؤسسات المجتمع ، وأسلوب حياته، وتناجه الفكرى، وسلوك أفرادها ، أى فى أنساق من العلامات؛ والأيديولوجيا عند «التوسير» هى مجموعة من الفرضيات الفكرية تتجسد فى أبنية الأسرة ، والمؤسسات الثقافية والسياسية ؛

و«الأساطير» عند «بارت» - أى أنواع الخطاب المسيطرة - تغطى كل جانب من جوانب الحياة اليومية بطبقة من المعانى الإضافية، التى تخدم فئة اجتماعية معينة ، وذلك عن طريق العلامات . لقد قال « ف. ن. فولوسينوف » فى كتابه الماركسية وفلسفة اللغة ( ١٩٧٣ ) : « يتطابق حقل الأيديولوجيا مع حقل العلامات ، ويتساوى معه ، فإذا حضرت العلامة، حضرت الأيديولوجيا أيضًا » ، وكذلك « الثقافة » فى تصورى . وفى ضوء ما سبق ، يمكننا الآن تأمل التجريب فى علاقته بالتمايز والتفاعل الثقافى داخل المجتمع الواحد ، ونموذجى هنا هو المجتمع المصرى .

● فإذا سلمنا بأن الثقافة المصرية ثقافة مهجنة ، متعددة المصادر والمنابت ( فهى إسلامية ، عربية ، قبطية ، أفريقية ، تركية ، بحر أوسطية ، وتحمل آثاراً من الثقافة الفرعونية ) ؛

● وإذا سلمنا بأن الثقافة الرسمية المهيمنة هى خطاب أيديولوجى، أو مجموعة من الفرضيات الأيديولوجية ، التى تتجسد فى أنساق من العلامات ، فى صورة الممارسات المقبولة ، والمؤسسات المهيمنة ، من خلال مجموعة من القواعد والشفرات والتقاليد ، وأنها - وفق هذا التعريف - تعتمد على تهميش وإغفال الثقافات الفرعية أو التحتية داخلها ، وتصدير أسلوب حياة معين ، يفصح عن قيمها وفرضياتها من خلال وسائل الإعلام ، والمؤسسات الثقافية والتعليمية ؛



● وإذا سلمنا بأن المجتمع المصرى ينقسم إلى فئات اقتصادية ومجتمعات محلية تختلف فى أسلوب حياتها وتفكيرها ونوعية معارفها وفنونها الترفيحية .

إذا سلمنا بهذا فرضاً . . فسوف ندرك على الفور أهمية التجريب فى الفنون عموماً ، ومنها فن المسرح ، وسوف ندرك أيضاً مآزقه .

● إن التجريب يمثل فى أحد جوانبه ، وأهمها نشاطاً ، تفكيرياً ، يستحضر إلى سطح الوعي الأيديولوجيا المسترة ليجادلها ، ويفضح ادعاءاتها وأوهامها ، وهو يفعل ذلك عن طريق الإبحار ضدها ، وطرح تصورات بديلة متعددة لعلاقة الإنسان بالعالم .

● والتجريب أيضاً يستحضر إلى الوعي الثقافات الفرعية والمهمشة ، ويضعها فى مجال الرؤية ، جنباً إلى جنب مع الخطاب الثقافى المهيمن ، فيخلق بهذا تعددية فى الخطاب الثقافى ، ويحقق ما أسماه «باختين» «بالكرنفالية» - أى تعددية الأصوات التى تفتت سلطة الخطاب الواحد ، مما يشجع حرية الحوار والجدل والتعبير والاختلاف .

● والتجريب أيضاً يساهم فى مقاومة مد التمييز الإعلامى الذى يهدد معظم الثقافات الفرعية بالانقراض ، ويقدم نموذج المجتمع الاستهلاكى باعتباره النموذج المثالى .

● والتجريب يستطيع أيضاً أن يحقق درجة كبيرة من التقارب بين فئات المجتمع ، مع تشجيع الحفاظ على تمايزها الثقافي ، الذى يضمن للمجتمع تنوعه وحيويته ، وانفتاحه على الآخر .

لكن التجريب - باعتباره تحدياً للثقافة الرسمية والهامشية معاً ، وخروجاً عليهما ، أى تحدياً للأيدولوجيا المستترة ، المنبثقة فى الأبنية والمؤسسات ، ووسائل الإنتاج الفكرى ، أو قواعد السلوك المقبول ، والممارسات الاجتماعية السوية - التجريب بهذا المعنى ، لابد وأن يواجه مقاومة حادة من داخل الثقافة نفسها ، ومن قبل فئات الاجتماعية المحافظة . وأنا أستخدم كلمة « المحافظة » هنا بمعناها الدقيق . . الذى يعنى المحافظة على الفرضيات الأيدولوجية المستقرة فى لادعى الجماعة ، والإبقاء على ما هو موروث وقائم . وبهذا المعنى يمكننا القول بأن معظم فئات المجتمع الثقافية ، إن لم تكن جميعها ، فئات محافظة ، مهما اختلفت فى أساليب حياتها .

ويمثل تيار المحافظة ، بدرجات مختلفة ، ظاهرة عامة فى كل الثقافات والمجتمعات على تباينها ، وتنوع فئاتها الاجتماعية ، ودرجة تقدمها العلمى والتكنولوجى والاقتصادى . وهو ليس تياراً سلبياً تماماً ، وليس إيجابياً فى كل الأحوال ، بل هو جزء من مفارقة ضرورية : فإذا فقدت أية ثقافة تماسكها النسبى ، وانفتحت دون تفكير أمام كل جديد ، فسوف تتحلل سريعاً ؛ وإذا رفضت أية ثقافة أية مستجدات على الإطلاق ،

فسوف تصاب بالهرم والخرف إن عاجلاً أو آجلاً . إن مقاومة الجديد والغريب ظاهرة صحية ، لأنها تسمح بتأمله ونقده وتطويعه ، بحيث لا يصبح جسماً غريباً شاذاً . لكن المقاومة تختلف عن مبدأ الرفض البات والقاطع تحت شعار الحفاظ على الهوية والتراث والنقاء الثقافى .

وإذا كان تيار المحافظة ظاهرة عامة فى معظم الثقافات والمجتمعات ، فإن وجود ثقافات تحتية مغايرة هى ظاهرة أخرى تلازمها . وتمثل هذه الثقافات التحتية فى معظم الأحيان ثورة على الأنساق الثقافية السائدة المحافظة . ورغم أن معظم الثقافات التحتية لا تملك مرتكزات فكرية أو مادية واضحة ، فإنها تُشكّل فى أحيان كثيرة التربة الخصبة التى تنطلق منها التجارب الفنية الجديدة - كما يشهد تاريخ التجريب الفنى فى العالم الغربى وبعض التجارب الأدبية والفنية فى العالم العربى .

ويختلف مصير هذه التجارب من مجتمع إلى آخر ، فبم قمعها تماماً فى المجتمعات المتزمتة ، التى تقدس التقاليد والتراث ، وقد تبنّاها لفترة بعض الأنظمة الشمولية ، كواجهة ثقافية تصدرها إلى العالم ، فتحولها إلى نوع من الثقافة الفوقية المنعزلة عن المجتمع ، والتى تُنتج للتصدير فقط . وقد تسعى الثقافة الرسمية فى بعض البلاد ، وخاصة فى المجتمعات الاستهلاكية ، إلى احتوائها ، وتقليم أظافرها من خلال سياسات التهميش والاستهانة ، أو الاستئناس و«التسليع» ( أى تحويل رموز وعلامات الثقافة التحتية إلى بضائع تجارية استهلاكية تدخل تحت باب الموضة ) .

إن التجريب المسرحى والفنى عامة ينطلق فى أحيان كثيرة من الثقافات الهامشية فى المجتمع ، أو من الثقافات التحتية (subcultures) ، التى تنبثق على مستوياته المختلفة ، لأنها ثقافات منشقة على السائد ، وتختلف عن التجارب الفنية التراثية التى تسعى إلى إحياء التراث الثقافى (الفولكلورى) للبيئات المحلية المختلفة دون نقد أو مساءلة - وهى تجارب عادة ما تباركها الثقافة المهيمنة لأنها تُدعم قوائمها ، وتثبت صدق فرضياتها الأيديولوجية .

ورغم أن الثقافات التحتية تمثل مياهاً خطيرة ، وتعرض لتيارات التقليد الأعمى ، والموضة السطحية ، والثورة العشوائية ، وأبخرة الغضب المعتمة ؛ ورغم أنها قد تنزلق إلى ممارسات تدمير الذات ، إلا أنها أيضاً مناطق تحرر وانطلاق ، وخروج عن المألوف والسائد ، ومساءلة الكائن فى رحلة بحث عن الممكن .

لقد كان القلق والتوتر ، وكانت الحيرة والتساؤل ، ومخاطرة الابتعاد عن المركز لاستكشاف أطراف الدائرة ، بل وما يقع خلفها أيضاً من سمات المسرح منذ نشأته ، وهى سمات ملازمة للتجريب أيضاً ، فالتجريب يؤكد حق الاختلاف والتمايز الثقافى داخل ما يسمى بالثقافة الواحدة .

## المسرح بين حضور الكلمة وغياب الجسد

يتميز المسرح عن غيره من الفنون - كما أكدت مراراً في الصفحات السابقة - باتصاله المباشر بالحياة من خلال حضور الممثل والجمهور جسدياً في الآن وهنا . فالتجربة (اللعبة) المسرحية تتميز بحضورها كفعل جسدي - أى مادي فيزيقي - فى سياق الواقع الذى تتقاطع معه وتجاذله فى تفاعل حى .

ولعل هذه الخاصية المتفردة لفن المسرح ( كفن أدائي ، مادي ، ملموس ، يختلف عن فن الدراما الذى يختص بكتابة النصوص المسرحية الدرامية ) - لعل هذه الخاصية هى أحد المشاكل الرئيسية التى يواجهها هذا الفن فى بلادنا - إن لم تكن أصل المشاكل كلها . فشقاقتنا العربية تُعلَى من شأن الكلمة وتنظر إلى الجسد نظرة شك وريبة ، ولا تراه - خاصة فى حالة المرأة - إلا فى علاقته بالجنس والوظائف البيولوجية ، وترى أن احترام الجسد يتجلى فى تقييده وتعتيمه لصالح أفعال القول (رغم أن هذه أيضاً لا تخلو من قيود وإن كانت أخف وطأة وأكثر وضوحاً) .

وقد برزت هذه المشكلة بوضوح فى العقدين الأخيرين ، وفرضت نفسها على الوعي بالبحاح ، مع تنامي التيار الدينى المتطرف من ناحية ، ومع الهيمنة المطردة لاقتصاديات السوق والقيم الاستهلاكية على المسرح

من ناحية أخرى . وتمثلت هذه المشكلة فى ظاهرتين مختلفتان ظاهريا لكنهما فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة .

الظاهرة الأولى هى انهيار مستوى فنون الأداء المسرحى عمومًا بصورة لم يسبق لها مثيل ، فلم يعد المؤدى ( ممثلًا أو ممثلة ) يعنى بتدريب صوته وجسده ، أو تعميق ثقافته ووعيه ، أو تنمية ملكاته النفسية والشعورية - وكلها أدوات عمله ، وأصبح يكتفى بشعبيته أو نجوميته المستمدة فى العادة من ظهوره على شاشة التلفزيون بالدرجة الأولى ، أو السينما بالدرجة الثانية . ومما زاد الطين بلة لجوء الممثلات إلى الإبهار الحسى ، واستعراض الجسد ، ودغدغة الحواس ، وإثارة الغرائز ( والتى لا تنتمى إلى الفن بصلة ) عن طريق الملابس والحركات ونغمات الصوت التى لا تتسق مع الشخصية أو الدور المسرحى ، وكأن الجمهور يأتى ليشاهدهن ، لا ليشاهد عرضًا مسرحيًا متكاملًا ، يتحول فيه جسد الممثل أو الممثلة إلى أداة تعبيرية ، وعنصر فنى فى تكوين جمالى .

وفى مقابل هذا الاتجاه إلى تسطيح فنون الأداء وإهدارها ، ومعاملة الجسد على المسرح معاملة السلعة التجارية (وهى معاملة تنطوى على احتقار دفين للجسد البشرى)، وجدنا عددًا من الممثلات يعتزلن التمثيل تبعًا بدعوى أنه « حرام » ويعلن توبتهن . وكان من المنطوقى أن نجد معظم هؤلاء التائبات من بين من أهدرن فن التمثيل ، واكتفين باستعراض

المفاتيح ، أو بالسطحي والردىء من الأدوات التى تضمن أرباحاً هائلة فمن يبدأ بإهانة فنه لابد وأن ينتهى إلى الكفر به وإنكاره .

وغنى عن الذكر أن هذا الاتجاه لا يختلف عن سابقه فى جهله بحقيقة فن المسرح وأهميته ، ويشاركه احتقاره له . لكنه فى هذه الحالة احتقار علنى وعنيف ، يصل إلى درجة تجريم فنون الأداء وتحريم ظهور الجسد - وخاصة الأثوى - على المسرح .

ومن ناحية أخرى، تولّد من هذين الاتجاهين اللذين يشتركان معاً فى الجهل بفن المسرح واحتقاره ( وإن اختلفا فى أسلوب التعبير عن هذا الجهل والارءاء ) - تولّد من هذين التيارين تيار ثالث يدعو إلى ما يسمى «بالمسرح المحترم» ، وهو مصطلح غريب حقاً ومضلل . فكلمة «محترم» كلمة ملتبسة المعنى ، لا تنتمى إلى عالم القيم الأخلاقية أو الفنية ، بل إلى التقاليد والأعراف الاجتماعية التى أرسنها الطبقة المتوسطة البرجوازية (التجار والأعيان والموظفون والأقندية) منذ ظهورها ؛ وهى تقاليد لا تخلو فى أصولها ومنابتها من شىء من النفاق الاجتماعى والأخلاقى والحفاظ على المظاهر على حساب الحقيقة .

إننى أحرار فعلاً فى فهم ما يعنيه المتشدقون بهذه العبارة . فاستعارة كلمة « محترم » من سياق الممارسات الاجتماعية للطبقة المتوسطة ، ومنظومة القيم التى ترتبط بها ، والعوامل الاقتصادية التى تؤطرها ، ثم

إصاقتها بالمرح، يمثل ضرباً من التزييف اللغوى، والخلط الفكرى،  
ومسخ طبيعة الأشياء .

المرح لا يكون محترماً أو غير محترم .. المسرح إما مرح جيد  
أو مسرح ردىء ؛ إما مسرح حقيقى أو مسرح مزيف .

والمرح الجيد الحقيقى هو المسرح الذى يتوفر فنانوه على إجادة  
فنون المهنة والتفانى فى إتقان تنفيذها ، وإبراز جمالياتها، وتحقيق  
التناغم والتفاعل بين كل عناصر العرض المسرحى، بما فيها أجساد  
الممثلين وأصواتهم، بحيث لا يتصدر أحدها أو بعضها خشبة المسرح  
على حساب العناصر الأخرى، أو يفصل عن التكوين الكلى فيغدو نغمة  
نشاراً وقوة تخريبية .

والمرح الجيد الحقيقى هو المسرح الذى يثير فرحة الدهشة فى نفس  
المتفرج من خلال التشكيل الجمالى والبناء الدلالى للصورة المسرحية  
(السمعية والبصرية)، فيتزع عن عينيه غشاء العادة ليستعيد براءة النظرة  
الطفولية الأولى إلى العالم والبشر، وكل ما غدا اعتيادياً مألوفاً إنه  
المرح الذى يثير النفس والعقل، ويحرك الذاكرة وأشجان القلب وأشواق  
الروح، ويدفع بشلال من المياه الجديدة الدافقة إلى بحيرات الحياة  
الراكدة، فيدفعنا إلى الدهشة وإلى التساؤل أو الحيرة، وقد يقلقنا أو  
يغضبنا لحظياً لأنه يخالف نمط توقعاتنا المعتاد ويجادل أفكارنا المسبقة،



المستقرة الساكنة ، ومن ثم ، المريحة . لكننا مهما ثرنا أو توترنا لا نملك إلا أن نشعر ونحن في خضم تجربة مسرحية صادقة بهذا المعنى . أننا نعيش مسرحاً حياً ، متوهجاً ، صادقاً .. صادقاً مع نفسه ، لأنه يدرك حقيقته كتكوين جمالى حى ، يطرح تصورات بديلة متخيلة للواقع ، ليجادل هذا الواقع ، ويوظف فى هذا لغات المسرح المتعددة وفنون الأداء بأعلى درجات الإجابة والإيقان .. وصادقاً مع جمهوره لأنه يتمتع جمالياً ، ويشير روحياً ، وفكرياً ، ووجودياً ، ويشترك مع حياته ووجوده كإنسان اشتباكاً حميمياً على كل المستويات .

أما المسرح الردىء ، المزيف ، فهو النقيض . إنه المسرح الذى لا يتقن لغاته ، ولا يجيد توظيف أدواته ، فيفشل فى إبداع تكوين جمالى ودلالى يتمتع المتفرج ، بل يصبح عبئاً على السمع والبصر . وهو المسرح الذى يتسم بالجبن والخنوع ، ويؤثر السلامة ، فيظل يدور فى فلك الأفكار السطحية ، والشعارات الجوفاء ، والأنماط المستهلكة ، فلا يثير الروح أو الفكر أو الذاكرة ، ويصيب المتفرج بالبلادة بدلاً من الدهشة ، وبالإغماء بدلاً من التوهج ، وبالملل بدلاً من المتعة ، وبالحمول بدلاً من التالى . ولعل أفضل وصف لهذا المسرح هو «المسرح القاتل» ( فى تعبير بيتر بروت ) .

وقد يفيدنا فى فهم أسباب الظواهر التى ذكرتها ، والتى تتعلق جميعها بالطبيعة الجسدية لفنون الأداء ، أن نتأمل علاقة المرأة بالمسرح

أولاً ، لأن الإحساس بجسدية فنون الأداء يصل إلى ذروة كشافته في الحضور الجسدى للمرأة في المسرح ، ثم نتأمل ثانياً النظرة إلى فنون الأداء في ضوء فكرة « المسرح المحترم » منذ بداياتها ، وعلاقة هذه النظرة بالنظرة إلى النص الدرامى باعتباره نصاً أدبياً بالدرجة الأولى ، لا مشروعاً مسرحياً .

## أولاً: المرأة والمسرح

غنى عن الذكر أن دخول المرأة في مجال الممارسة المسرحية قد تأخر كثيراً في الغرب ، بل وأيضاً في الشرق ، في البلاد التي عرفت المسرح قديماً مثل اليابان .

وتعزو الباحثات النسويات الغربيات هذا الغياب إلى التقاليد المسرحية التي وضعتها الثقافة الأبوية ، في العصور الكلاسيكية ، منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، وهي التقاليد التي :

- ١ - نفت المرأة تماماً خارج العملية المسرحية ، بل وأيضاً خارج دائرة المشاهدين ( كما يؤكد البعض بالنسبة للمسرح اليونانى القديم ) .
- ٢ - طرحت صوراً خيالية للمرأة لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور ، بل وتختزل وجودها الإنسانى والجنسى كامرأة ، فتحولها إلى رمز سواء كان رمزاً إيجابياً مثل: الربة / العذراء أثينا في المسرح اليونانى ، أو مصر / الام / الوطن في المسرح المصرى ؛ أو

رمزاً سلبياً : العاهرة ، الأمازونية ، الساحرة ، مصاصة الدماء أو الأرض المغتصبة ، المدن المستباحة ، الخيانة ، الشرف المهدر ... إلخ .

٣ - أسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور ( فى المسرح الإغريقى ، والإليزابيثى ، والمسرح الدينى فى العصور الوسطى ) ، يتكروون فى أثوابها ، ويتحدثون بصوتها .

وفى هذا الصدد ، تقول الباحثة سو - إلين كيس فى كتابها النسوية والمسرح ، الذى ترجمت الفصل الأول منه ، ونشرته فى كتاب التفسير والتفكيك والأيدولوجية(\*) :

« لقد خلقت الدراسات المسرحية الاثنية سياقاً سياسياً وجمالياً لعرض سلوك الرجل والمرأة عبر طقوس وشفرات محددة ، وربطت سلوك كل من النوعين بعدد من الامتيازات والقيود المدنية . وحين اكتسب مبدأ التمييز بين النوعين مكانة عالية ، باعتباره مبدأ كلاسيكياً ، تحول إلى عنصر هام فى تكوين نموذج إحلالى متكرر فى تاريخ المسرح ، يفيد ضمناً طرد المرأة خارج نطاق المسرح الرسمى ، بقواعده المعتمدة ونماذجه المثالية » .

وتضيف : « كذلك يشير الأصل اللغوى لكلمة كلاسيكى ، الذى يفيد ضمناً معنى فئة أو طبقة (class) ، إلى ارتباط هذا الإقصاء

---

(\*) الألف كتاب الثانى ، الهيئة العامة للكتاب ، مايو ٢٠٠٠ .

بالاتميزات الاقتصادية والقانونية التي تتمتع بها الطبقة الاولى ، وهي طبقة كانت تنكر على النساء حق الانتماء إليها .

وحين دخل المسرح بنموذجه الغربى عالمنا العربى ، أتى متشحاً بهذا النموذج الإحلالي الكلاسيكى ، بقيمه السياسية / الجمالية التي كرّسها أرسطو فى كتابه فن الشعر هذا الكتاب الذى هيمن على النقد المسرحى والدراسات الاكاديمية فى مجال الدراما والمسرح فى عالمنا العربى زمناً طويلاً . وربما حتى الآن ، والذى يصفه الناقد الانجليزى جوليان هلتون بأنه « لا يزال أكثر الأعمال التي تتناول فن الشعر الدرامى انتشاراً وتأثيراً » فى الغرب(\*) . وهذا الارسطو قد وصف النساء فى معرض التنظير للشخصية الدرامية بأنهن « فئة تابعة متدنية » ووضعهن فى قسم واحد مع العبيد « تلك الطبقة الحقيرة التافهة » - فى مقابل فئة السادة / الرجال وترتكز فرضيات أرسطو هذه على التقاء الواقع الاجتماعى بالقواعد الجمالية التي وضعتها الثقافة الابوية ، واتفاقهما معاً على تهميش المرأة ونفيها خارج حدودهما ، واعتبار أن وظيفتها الوحيدة هي أن تقدم نقيضاً للرجل ، يساعد على تحديد ملامحه وتمييز خصائصه وقد تجاوب فكر أرسطو مع منظومة القيم الابوية فى العالم العربى ، ولاقى قبولاً واستحساناً؛ ولا عجب فأى رجل شرقى تقليدى لا بد وأن يستحسن

---

(\*) جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحى ، ترجمة المؤلفة ، الهيئة العامة للكتاب ،

قوله : « تتجلى شجاعة الرجل فى إصدار الأوامر ، لكن شجاعة المرأة تتجلى فى طاعتها . . فكما قال الشاعر الصمت تاج المرأة لكنه ليس بالمثل تاج الرجل » . الصمت ، والطاعة ، والاحتجاب عن ساحة الحياة العامة ، إذن ، هو ما يطلبه أرسطو والرجل الشرقى معاً فى النموذج المثالى للمرأة فى المجتمع والدrama .

لقد كتب أرسطو نظريته الدرامية فى كتابه فن الشعر فى ظل ثقافة أبوية ، وتراث مسرحى ، حرم على المرأة المشاركة فى الحياة العامة ، والأنشطة الفنية ( اللهم إلا إذا كانت من الغانيات أو العبيد ) ، فلم يسمح لها بالتمثيل أو مشاهدة المسرح ، وكان الرجال يكتبون أدوارها ، ويمثلونها أمام جمهور من الرجال ، وهى فى معزل تام عن هذا النشاط . وقد كانت نظرة أرسطو إلى المرأة ضمن الإرث المسرحى الغربى الكلاسيكى الذى استجلبناه ، واتسقت مع التقاليد الشرقية التى كانت ترى فى سفور المرأة المحترمة ( أى التى تنتمى إلى الطبقة المتوسطة أو الطبقات الأعلى ) ، وخروجها إلى الحياة العامة ، ناهيك عن مشاركتها فى النشاط المسرحى - عاراً وخطيئة .

فإذا كانت المرأة قد دخلت مجال المسرح كممثلة فى بداياته فى العالم العربى - وذلك على عكس التجربة الغربية - فقد جاءت هذه الخطوة الإيجابية تحمل ظلالاً سلبية كثيفة ما رلنا نعانى منها حتى الآن .

وتتلخص هذه السلييات فى :

١ - نوعية النساء اللاتى اقتحنن هذا المجال فى البدايات كممثلات ، من حيث التوصيف الدينى والثقافى والاقتصادى والاجتماعى - فتذكر لنا روز اليوسف على سبيل المثال ، فى كتابها الوحيد ذكريات ، أن الفرقة التى مثلت معها أول أدوارها ، فى مسرحية عواطف البنين ، كانت تضم ٦ ممثلات ، كلهن سوريات مسيحيات ، كما كانت روز اليوسف نفسها مغتربة ، وأميرة ، ومعدمة ، حين عملت بالمرح ، وتولى عزيز عيد تعليمها ، كما فعل مع فاطمة رشدى من بعدها ، وكما فعل يعقوب صنوع مع مثلثيه اليهوديتين .

٢ - النظرة الأخلاقية المعادية للتمثيل عمومًا ، وللممثلة على وجه الخصوص .

٣ - اقتصار دور المرأة فى العملية المسرحية على التمثيل وحده - دون الكتابة أو الإخراج - مما جعل منها أداة طيعة ، تُدرَّب وتُوظَّف ، بل وتُسْتَغَل دون وعى منها فى تكريس منظومة القسيم الأبوية التى تكتبها كامرأة وتدينها كفنانة ، وهى قيم منبثة فى غالبية النصوص التى تمثلها ، سواءً كانت غربية أم عربية ، وتدعمها التقاليد المسرحية السائدة آنذاك ، والتى كانت تكرس احترام النص إلى درجة التقديس ، وطاعة المخرج / الرجل دائمًا طاعةً عمياء .

وإذا كانت نوعية النساء اللاتي يعملن فى مجال المسرح قد تغيرت على مر الأجيال ، وأصبحت فئة كبيرة منهن على درجة عالية من الثقافة والتعليم ، فهل تغير التقسيم الأخلاقى / الاجتماعى لهن ؟ وهل اتسع إسهام المرأة فى العملية المسرحية ؟ وهل تغيرت الصور المطروحة للمرأة على خشبة المسرح ؟ أم ما زالت تدور فى فلك المنظور الأبوى ؟ وتتطلب منا محاولة الإجابة على هذه التساؤلات أن نتأمل أولاً ما أسميه بالنظرة الشيروفرينية إلى المسرح ، وهى موضوعنا التالى .

### **ثانياً : النظرة الشيروفرينية إلى المسرح :**

فى ١٩ سبتمبر عام ١٩٢٥ ، كتب توفيق الحكيم - أبو المسرح المصرى الحديث - رسالة إلى الناقد المسرحى محمود كامل يشرح فيها أسباب هجره للمسرح آنذاك ، فقال : « إنى كنت أود من أعماق قلبى أن أقدم حياتى الباقية لخدمة الفن غير طامع فى شىء ، ولكن أتدرى ماذا جرى ؟ قامت على قائمة الأهل والمعارف والأقرباء ، وجلهم أهل علم وفضل وبعضهم يشغل مناصب كبرى . لامونى أشد لوم . . بل وصرخوا فى وجهى قائلين : أى فن تعنى ؟ بل أى هوة تريد أن تقذف بنفسك إليها؟

وهل الفن إلا صناعة الرعاع والساقطين ؟ فسكتُ رغماً عنى وآثرت السفر على سماع هذا الكلام . وقبل السفر قابلت أحد أساتذة مدرسة

الحقوق ، وكان قد شاهد رواية لى ، فاستشرته فى أمرى . وقال :  
سافر وادرس الدكتوراه لتعود قانونيًا محترمًا . إن كتابة الروايات عمل لا  
يليق بأمثالك ، فترفع عن ذلك واربا بنفسك أن يصيبها دنس هذه  
الصناعة «(\*) .

وفى كتابه زهرة العمر يقول :

«لقد كانت فجيرة لأبى المسكين أيام أن كان يسمع ويرى أنى أنسى  
صفتى كمحام وأنحشر فى زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم عندنا  
«المشخصاتية» . والحق أنهم فى مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة .  
لقد كان ملحن رواياتى « كامل الخلعى » يجلس معى على قارعة الطريق  
«يدندن» ويلحن وهو عارى القدمين إلا من قبقاب خشبى .. تلك كانت  
بدائتى الفنية والأدبية .. فى عين الوقت الذى كان غيرى يبدأ حياته  
الأدبية بالكتابة السياسية ، فيظفر سريعاً بالشهرة والاحترام .. فالفرق  
شاسع فى مصر بين خدمة رجال السياسة وخدمة رجال «التشخيص» ،  
وها أنذا لم أظفر بشهرة ولا ذكر بينما لمعت أسماء أولئك الذين اختاروا  
الطريق الآخر المحترم .. فسهل عليهم أيضاً بعدئذ كما رأيت أن ينتقلوا  
منه إلى الأدب محتفظين بآثواب التجلة ومظاهر التقدير . أما أنا الذى

---

(\*) نشرت هذه الرسالة فى مجلة الجامعة فى ١٠ أكتوبر ١٩٣٥ ، كما ورد فى كتاب  
مرح توفيق الحكيم ، الجزء الأول ، للناقد الكبير فؤاد دواره ، الهيئة العامة  
للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٢٧١ .



اخترت الفن من البداية صرغاً صريحاً فلا أستطيع أن أنتقل إلى شيء...  
غير الانحطاط الاجتماعي « (زهرة العمر ، ص ١٨ ، ١٩) .

كان هذا ما عناه الحكيم حين أراد الكتابة للمسرح في البداية ،  
وكانت النتيجة أن تولدت لديه ما أسماه الناقد فؤاد دواره «عقدة التمثيل» ،  
وكان حل العقدة هو فصل النص المسرحي ، باعتباره نصاً أدبياً محترماً ،  
عن فنون الأداء - أو « التشخيص » - باعتبارها دنساً وصناعة الرعاع  
والساقطين ؛ فكانت أهل الكهف ، التي وصفها لصديقه « أندريه » قبل  
نشرها بأنها :

« حوار أدبي للقراءة وحدها . فإن وضعها للتمثيل لم يخطر لي على  
بال . إن كلمة «التشخيص» التي عرضتني للإهانة في بدايتي الأدبية ما  
زالت ترن في أذني . . . كلا . . بل هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية  
بحثة ليقراً على أنه أدب وفكر . » ( زهرة العمر ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ ) .

ويذكرنا ازدهاء الحكيم هنا لفن التمثيل باستهانة أرسطو في كتابه فن  
الشعر بعنصر الفرجة - أي العرض المسرحي - إذ يقول :

« حقاً إن للمنظر المسرحي جاذبية عاطفية خاصة ، لكنه أضعف  
عناصر العمل الدرامي فناً ، وأقلها ارتباطاً بفن الشعر . فقوة تأثير  
التراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ، ولا يؤثر غيابهم فيها » (\*) .

---

(\*) فن الشعر ، طبعة لندن ١٩٣٦ ، ص ٢٩ - ٣١ .

كتب أرسطو هذا فى القرن الرابع قبل الميلاد ، ورغم ذلك - كما يؤكد جوليان هلتون- « ما زالت النظرة إلى العرض المسرحى كفن ينتمى إلى أصول أدبية نصبة هى النظرة السائدة » فى الغرب حتى الآن(\*) .

وكفصح هذه النظرة بدورها عن نظره أرسطراطية مترفعة إلى الفن ، « فالعرض المسرحى فن جماهيرى شعبى ، يفتح على العامة والاميين . أما القراءة ، فهى فن الخاصة ونشاط فردى . وفى تفضيله للنص المقروء على العرض ، ينطوى موقف أرسطو على رفض ضمنى لشكل فنى جماهيرى يسهل فهمه وتذوقه ، لصالح شكل فنى خاص لا يفهم قواعده إلا القلة»(\*\*) .

وقد ورث النقد الكلاسيكى الغربى هذه النظرة المترفعة إلى الفن عن أرسطو ، فكان شيخ نقاد القرن الثامن عشر- صمويل جونسون- « يكن احتقاراً عميقاً للممثلين لازمه طول حياته »(\*\*\*) . وربما كان النقد الكلاسيكى ، والنظرية الأرسطية التى تأمس عليها ، مسئولين عن موقف الحكيم من العرض المسرحى ، إلى جانب عداء المجتمع لاختلاطه بالممثلين . . أو « الرعاع الساقطين » . لكن المؤكد أن التيار الكلاسيكى المحافظ فى الثقافة المصرية آنذاك كان يزدري فن التمثيل مثل أرسطو

---

(\*) جوليان هلتون ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

(\*\*) نفسه .

(\*\*\*) نفسه ، ص ٢٧ .

وجونسون ، ويرى أن الوسيلة الوحيدة للارتقاء به ، وجعله فناً «محترماً» ، هى تقليد أظافره الشعبية ، وتقييده بأنماط أداء صارمة محتشمة، تعتمد على الإلقاء الصوتى بالدرجة الأولى ، وتُقْلَصُ بعد الأداء الجسدى إلى درجة الصفر ، وتخضعه تماماً لسلطة النص الأدبى ، فتصبح الكلمة هى المهيمنة ، وتتحول خشبة المسرح إلى منبر خطابة، وتتلاشى جسدية العرض المسرحى .

ومن ثم لم يكن غريباً أن تبدأ الفرقة القومية المصرية للتمثيل (وهى أول فرقة تدعمها الدولة فى مصر) نشاطها على طريق إرساء دعائم المسرح المحترم ، عام ١٩٣٥ ، بمسرحية أهل الكهف . فقد رأى فيها المثقفون عملاً أدبياً رصيناً بالمعيار الكلاسيكى ، وأثنى عليها دعاة الثقافة الكلاسيكية مثل طه حسين وغيره . وهكذا ، ارتبطت فكرة المسرح المحترم منذ بزوغها على أيدي الحكيم وغيره ارتباطاً وثيقاً بالكلاسيكية ، وإعلاء شأن الكلمة على حساب جسدية فنون الأداء ، وإعلاء شأن النص الأدبى، الثابت ، «المطلق» ، فى مقابل تعميم الفعل المسرحى «النسبى» ، العابر ، المتجسّد فى الآن وهنا .

ولقد عانى فن التمثيل المسرحى فى مصر - وخاصة فى حالة المرأة - من هذه النظرة «الشيذوفرينية» إلى فن المسرح ، فتحول «التمثيل المحترم» أو «الجاد» إلى نوع من الخطابة ، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدى محدودة ومقيدة ، ساهمت فى فرضها طبيعة الأدوار

المفروضة عليها ، والتي كانت تختزلها فى العادة إلى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعى .

وربما كان تمثيل فاطمة رشدى لأدوار الرجال نوعاً من الثورة على هذه النوعية من الأدوار ، والشفرة الجسدية المرتبطة بها ، بل ومنظومة القيم الأبوية التى تفرزها . وربما كانت السلطات آنذاك على حق حين أقلقها أداؤها الملتهب لدور أنطونيو فى مسرحية يوليوس قيصر عام ١٩٢٩ ، فأصدرت قراراً بوقف عرض المسرحية . لقد قال لها رئيس الوزراء آنذاك ، محمد محمود باشا ، حين ذهبت إليه تستوضح الأمر : «إنتى ناويه تشتغلى بالسياسة ولا إيه يا فاطمة؟» (\*) .

لقد كان يوسف وهبى يمثل نفس الدور فى الوقت ذاته على مسرحه ، دون أن يهدده أحد بوقف العرض ، أو يسأله إذا كان ينوى الاشتغال بالسياسة .

ترى هل فطنت السلطات آنذاك إلى أن خروج امرأة على حدود أدوارها المرسومة هو نوع من السياسة ؟ وهل ضاعف هذا الخروج المؤقت والصادم من تأثير خطبة أنطونيو على نفوس السامعين فجعلها تبدو أكثر خطراً على لسان فاطمة رشدى منها على لسان يوسف وهبى ؟

ورغم ذلك ، وأياً كان الأمر ، فقد ظلت فاطمة رشدى وغيرها من رائدات التمثيل فى مصر أسيرات فكرة «المسرح المحترم» ، الذى يُكرّس

---

(\*) عن الباحث المسرحى سمير عوض .

منظومة القيم الأبوية ، عبر نصوص أدبية « راقية » و « أخلاقية » ، لا تفسح المجال للطاقت الإبداعية الجسدية للمرأة إلا فى أضيق الحدود ، ووفق شفرة تعبير صارمة .

وفى مقابل فكرة « المسرح المحترم » ، الذى يقوم على الكلمة ، ويؤمه ممثلون « محترمون » وممثلات « محترمات » ، برزت صورة « الكباريه » باعتباره الفضاء الوحيد للإبداع الجسدى الأثوثى ، الذى انحصر فى نشاط الرقص ، وأصبحت الراقصة الشرقية هى الصورة الأيقونية للمجون والخلاعة ، وكل ما يتهدد المجتمع بالخراب والانهار .

وبين صورة الخشنة المحترمة ، وصورة الراقصة الخليعة ، انشطر فن الأداء المسرحى وأصيب هو الآخر بالشيذوفرنيا . إن فكرة التمثيل تتضمن فكرة الإظهار ، لكن الممثلة المسرحية وجدت نفسها أمام مسرح يتطلب الإخفاء لا الإظهار كشرط لتطوره ورفقه ، وامتدت فيه الرغبة فى الإخفاء من إخفاء جسديته إلى إخفاء كل تساؤل جاد وحيوى بشأن العلاقات والقيم .

ورغم ما قد يبدو من تغير ظاهرى فى الأوضاع الآن بعد نشأة فرق الفنون الشعبية والرقص الحديث ، وتحقيق عدد كبير من الراقصات الثروة والنفوذ والنجومية الاجتماعية ، ومحاولات بعض الفرق التجريبية الشابة إطلاق الطاقت الإبداعية الجسدية للمرأة ، بل وتقبول بعض الأسر المحافظة فى أقاليم مصر نهج بناتهن على خشبة المسرح تحت ضغط

الحاجة المادية، أو أملاً في أن يحققن الثروة والشهرة في عصابات  
يقدمس النجومية عبر وسائل الإعلام - رغم كل هذا ، لا أعتقد أن  
المسرح المصرى قد تخلص بعد من نظرتة الشيزوفرينية إلى فن المسرح،  
أو نجح في التصالح مع جسدية الفعل المسرحى .

إن ما قد يبدو من تحرر نسى لجسد المرأة على خشبة المسرح في  
مصر الآن لهو في معظم الأحيان « تسليع » لهذا الجسد - أى تحويله إلى  
سلعة. وليس اعتناقاً أو إطلاقاً لملكاته الإبداعية . فمظهر الجسد  
الخارجى فقط ، وليس سلوكه ، هو ما يخضع للإظهار المكثف ؛ وعادة  
ما يأتى هذا على حساب تقنيات الحركة والتكوين البصرى بل والسمعى  
أيضاً للصورة المسرحية . فالممثلة التى تغير ملابسها من يوم إلى يوم ،  
ولا تهتم سوى بإظهار مفاتها ، تصبح جسداً منفصلاً عن سياق جسدية  
العرض المسرحى ، ومن ثم غير قادر على الإبداع ، أى تصبح جثة  
مزينة متحركة ، أو دمية لا روح فيها .

كذلك يبدو لى أن جسدية الفعل المسرحى العلنية ، وحسيته  
المباشرة، التى لا تتخفى خلف شاشة سينما أو تليفزيون ، هى أحد  
أسباب الغياب الملحوظ للمرأة عن الأدوار القيادية فيه ، سواء كمؤلفة أو  
مخرجة أو مديرة ، فأى من هذه الأدوار يتطلب كالتمثيل تماماً الخروج من  
إطار ، والاختلاط « بالمشخصاتية » ، والانخراط فى الفعل المسرحى  
انخراطاً حميمياً ؛ بكل ما يجبره هذا الخروج والانخراط عادة من مشاكل  
فى عالمنا العربى المحافظ .

فرغم كل ما حققته المرأة المصرية من إنجازات فى شتى المجالات ، لم تتقلد امرأة منصب مديرة مسرح سوى مرتين ( سميحة أيوب وهدى وصفى ) ، ولم يقدم المسرح الرسمى عروضاً لمؤلفات مسرحيات سوى صوفى عبد الله ( مسرحية واحدة ) ، نهاد جاد ( مسرحيتان ) ، فتحية العسال ( ٤ مسرحيات ) ، نادية البنهاوى ( مسرحيتان ) ، ناهد نائلة نجيب ( مسرحية واحدة ) . وفى مجال الإخراج ، كان لكل من سميحة أيوب ونعيمة وصفى وليلى أبو سيف وزينب شمس تجربة وحيدة . أما معظم الوظائف التى تشغلها المرأة فى المسرح الرسمى فتقتصر على وظيفة المساعدة ( فى الإخراج أو الإدارة ) أو تصميم الديكور والملابس - أى وظائف تتصل بالصورة النمطية للمرأة كتابع أو ربة بيت .

ولعل ما يحفظ لى بقية من أمل فى تحسن الأوضاع فى المستقبل ، هو ظهور عدد من المبدعات الشابات ، فى مجال التأليف والإخراج وقيادة الفرق المستقلة ، فيما يسمى بمسرح الهامش . إن إبداعات هؤلاء الشابات تفصح عن نمرذ عميق على النظرة الشيذوفرينية الموروثة إلى المسرح ، وعن وعى شجاع بجسدية الفعل المسرحى ، وعن مفهوم للجسد عمومًا - والجسد الأنثوى خاصة - باعتباره أداة فعل وابتكار ، وموطن طاقات إبداعية ، وليس مجرد موقع الفتنة أو الإثارة الجنسية أو مجرد سلعة .

لكن من المحزون حقًا أن يتزامن هذا الأمل مع ازدياد هيمنة اقتصاد السوق على الأنشطة الثقافية ، بما فيها المسرح ، ومع الدعوة المتزايدة

إلى ما يسمى بالاصولية الثقافية فى مواجهة خطر العولمة . إن أخشى ما  
أخشاه هو أن يساهم هذان العاملان فى زيادة « تسليع » جسد المؤدية  
المسرحية أو ربما تغييبه تمامًا ، والأمر واحد فى النهاية .



## المسرح بين النسبية والخلود

كثيراً ما يصف النقاد - فى معرض التقريظ - بعض الأعمال الدرامية بأنها أعمال خالدة - فيقال مثلاً « رائعة شكسبير الخالدة » . والمعنى الواضح لهذه العبارة هو أن المسرحية المعنية قد عُرِضت وما زالت تُعرض، ويقبل الجمهور على مشاهدتها فى عصور ومجتمعات مختلفة . وإذا سأل سائل : ما الذى يجعل عملاً فنياً يعينه يتمتع بالخلود بينما يطوى النسيان أعمالاً أخرى ؟ - أى إذا طلب تفسيراً لخاصية الخلود - قيل له ، فى معظم الأحيان ، إن العمل الفنى الخالد هو ذاك الذى يصور المشاعر الإنسانية الخالدة ، التى تتكرر على مر العصور ، بغض النظر عن طبيعة المجتمع ، مثل مشاعر الحب والبغضاء ، والغيرة والندم ، والانتقام ورهبة المجهول ، وغيرها . وقد يرضى هذا التفسير البعض . ولكن . . . ألا ينطوى مثل هذا التفسير فى حقيقة الأمر على قدر من التزييف والتبسيط المخفل ؟

ومصادر التزييف فى هذا التفسير ثلاثة: أولها، تجاهله لحقيقة هامة، وهى أن العواطف الإنسانية لا توجد فى فراغ، بل إننا نستشفها دائماً من خلال ممارسات اجتماعية وحضارية تجسدها وتحورها ، وقد يختلف هذا التجسيد من مجتمع إلى آخر ومن عصر إلى آخر. إن الحب - على

سبيل المثال- عادة ما يوصف بأنه عاطفة إنسانية خالدة . وننسى كثيراً أن معنى الكلمة يختلف من ثقافة إلى أخرى ، ويخضع تعريفه لعوامل عديدة لا تنتمى كلها إلى عالم المشاعر . إن فكرة الحب بالمعنى الرومانسى الأفلاطونى مثلاً - الذى يتضمن تقديس الحبيب والعطاء الدائم دون انتظار مقابل، ولا يتطرق إليه موضوع الزواج أو الجنس - فكرة الحب الرومانسى هذه، فكرة مصنوعة، لها ظروفها التاريخية والدينية والاجتماعية، بل والسياسية أيضاً. إن القارئ لأدب وتاريخ أوروبا قبل العصور الوسطى يدرك تماماً غياب الحب بمفهومه الرومانسى من حياة هذه المجتمعات، التى كانت تنظر إلى المرأة باعتبارها زوجة وأماً على أحسن الفروض، أو باعتبارها حباتل الشيطان بعد وصول المسيحية. ثم نشأت فكرة الحب الرومانسى فى العصور الوسطى فى ظل البلاط والكنيسة، حين اكتسب مديح الشعراء للملكات والأميرات - وكانت سطوتهن السياسية قد بدأت فى الانساع آنذاك - طابع التبتل الصوفى الذى يقرن المحبوبة العالية القدر ، المستحيلة المنال، بفكرة السيدة العذراء، بحيث انتفت فكرة الجنس تماماً من الحب، وحلت مكانها فكرة الإشباع عن طريق الخدمة المتفانية للحبيبة العالية القدر . ويتضح ارتباط الحب الرومانسى بالبلاطات الملكية إذا قارنا هذا الأدب الرسمى بالأدب الشعبى الشائع حينذاك ، إذ نجد معظم « البالادات » - أى المواويل والأغاني الشعبية - تتناول المرأة بصورة مناقضة تماماً للرومانسية ، وتطرح مفهوما

للحب يقوم أساسًا على الشهوة والإشباع الجنسي ، وتعبر عنه بالفاظ بالغة الحرية أو الإباحية .

وإذا نظرنا إلى تاريخ فكرة الحب الرومانسى فى انجلترا مثلاً ، نجدها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسة ، حيث إن الملكة العذراء إليزابث الأولى تبنتها وروجت لها لأسباب سياسية ، لا عاطفية . لقد استخدمت هذه الملكة سلاح الحب ، أو التلويح بالحب ، لتضمن طاعة وولاء الأمراء الذين لم يتقبلوا بسهولة فكرة أن تحكمهم امرأة . واستغلت فكرة التبتل والخدمة المتفانية دون مقابل لتضمن استقرار حكمها ، وحاولت أن ترسخ فى الأذهان فكرة عذريتها لتقرن نفسها بالسيدة العذراء حتى تجعل من نفسها شخصية مقدسة ، لا تشوبها شائبة الجنس ، يتبارى الأمراء والنبلاء فى حبها وخدمتها دون أن تتطرق فكرة الزواج إلى عقولهم ، ومعها بالطبع فكرة مقاسمتها عرش البلاد . وقد كتب الشاعر الانجليزى «سبنسر» ملحمة تدور حولها أسماها « ملكة الجان » ، وأعطى هذه المرأة الملكة بعداً أسطورياً ، وجعل منها كياناً مقدساً ، شبه دينى ، يجب على الجميع أن يتفانى فى خدمته . ويستطيع القارئ المهتم بفكرة الحب الرومانسى ونشأتها أن يرجع إلى كتاب « س . س . لويس » المسمى ( قصة الحب الرمزية The Allegory of Love ) ، أو أن يقرأ ما ورد فى هذا الشأن فى كتاب « فن الكوميديا » للدكتور محمد عنانى .

وإذا تركنا الحب جانباً، وتناولنا معنى آخر من المعانى التى توصف دائماً بأنها « إنسانية خالدة » ، وليكن الشرف مثلاً ، وجدنا أن مفهوم

الشرف فى المجتمعات العسكرية ، التى تقوم على الحرب والغزو ، يختلف عنه فى المجتمعات الشرقية ، التى تقرن الشرف بالجنس ، وعن المفهوم الغربى الحديث للكلمة . فقد يجد الشرقى أنه من الطبيعى والمفهوم أن يقتل أباً ابنته لاتصالها برجل قبل الزواج ، بينما يجد الإنسان فى زمن أو مجتمع مخالف هذه الفكرة وحشية وبدائية . وقد تتفى صفة الشرف عن رجل يرفض الحرب فى مجتمع ما ، بينما ينظر مجتمع آخر إلى موقفه السلمى نظرة إيجابية ( كما نظر المجتمع الانجليزى مثلاً للأمريكيين الهاريين من حرب فيتنام ) .

وخلاصة القول إننا كثيراً ما نتكلم عن الإنسان ، والعواطف الإنسانية الخالدة ، ونسوق كلمات وكلمات .. مثل الحب والشرف والعدل ، ونعتبر أن هذه الكلمات ذات دلالة موحدة لدى الإنسان فى كل زمان ومكان ، وننسى دائماً أن هذه الكلمات تكتسى ظلالاً مخالفة من المعانى وفق الممارسات الاجتماعية المختلفة ، ويتغير معناها تحت وطأة الظروف التاريخية والسياسية .

أما مصدر الزيف الثانى فى التفسير السائد لعبارة الأعمال الفنية الخالدة ، فهو يتمثل فى فرضية غريبة تبطن هذا التفسير . إذ إننا عندما نقول بأن الأعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور المشاعر الإنسانية الخالدة ، فإننا نفترض ضمناً أن هذه الأعمال تفرض نفسها على العالم دون وسيط ، ونغفل عمداً الدور الذى يلعبه الموصِّل فى فرض هذه

الاعمال . وفى هذا الإغفال تجاهل متعمد لحقائق التاريخ ، وهل كان «شكسبير» - على موهبته الفذة - ليفرض نفسه علينا بهذه الصورة لو لم تكن انجلترا قد استعمرت أكثر من نصف العالم فى القرن التاسع عشر ؟ وهل كنا لنولى «كورنى» و«راسين» و«لوركا» و«فانتى»- على سبيل المثال - كل هذا التعظيم لو لم تقتسم كل من فرنسا وأسبانيا وإيطاليا النصف الآخر من العالم عن طريق الاستعمار ؟ إن عنصر الإلحاح الثقافى يشكل عاملاً كبيراً فى فكرة خلود الاعمال الفنية، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعوامل السياسية والاقتصادية . وللتدليل على حجم الإلحاح الثقافى فى مصر، فى مجال الدراما، ومدى تأثير هذا الإلحاح فى إرساء بعض المفاهيم الدرامية التى يتعامل معها البعض الآن باعتبارها مطلقاً لا يتغير، يكفى أن نحيل القارئ إلى قائمة العروض المسرحية فى مصر فى فترة ما بين الحربين، وإلى ربرتوار فرقتي رمسيس وجورج أبيض . ويستطيع القارئ أن يرجع إلى كتاب الاستاذ فتوح نشاطى «خمسون عاماً فى المسرح» ليجد جانباً منها. إن السيادة الاستعمارية عادة ما يصاحبها سيادة ثقافية. ولن نستطرد فى هذا الحديث، إذ إن القارئ يستطيع أن يلمس فى سيطرة اللغة الفرنسية على المغرب العربى، وسيطرة اللغة الأسبانية على أمريكا اللاتينية، مثالا واضحا لفرض الأدب بحد السيف.

وأما مصدر الزيف الثالث ( الذى نلمحه فى مقولة إن الاعمال الفنية الخالدة هى تلك التى تصور مشاعر إنسانية خالدة)، فيكمن فى التسليم

الخاطئ بأن العمل الفني يحوى معنى ثابتاً لا يتغير ، يضعه الفنان بحيث يضمن له الخلود . ومن الواضح أن هذا التسليم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكرة التى حاولنا أن نفندھا فى بدء الحديث ، والتى تقول بأن هناك عواطف إنسانية خالدة، لا تتأثر بالمتغيرات التاريخية . وكما يقال إن الحب يوجد فى كل زمان ومكان ، يقال أيضاً إن «شكسبير» مثلاً يصلح لكل زمان ومكان . وفى الحالة الأولى ، يفترض القائل بأن هناك معنى ثابتاً واحداً لكلمة الحب - التى لا تعدو أن تكون رمزاً تختلف دلالاته من عصر إلى عصر كما يتنا . وفى الحالة الثانية ، يفترض القائل أن هناك جوهرًا إنسانيًا ثابتًا فى مسرحيات «شكسبير» ، لا يتغير تحت أية ظروف، وفى هذا تجاهل تام لطبيعة العمل الفني والعمل الدرامى بالذات .

ونحن هنا لسنا فى معرض الهجوم على «شكسبير» - ذلك الفنان الشعبى الأصيل ، الذى لمس روح عصره ، وأقام جدلاً حياً مع مجتمعه، ضمّن لفرقة أعظم النجاح ، ولا نريد بالطبع أن نغضب هؤلاء النقاد الذين يحيطونه بهالة من الجلالة والتقديس ما كان الرجل ليقبلها فى حياته ، بل كان يجد فيها إدانة لمسرحه وفنه . إننا نحاول فقط أن نعطي تفسيراً معقولاً ومقنعاً لمعنى خلود الأعمال الفنية عامة ، وأعمال «شكسبير» خاصة - تفسيراً يعترف بدينامية العمل الفني ، ونسبية المعنى، ولا يفصل الفن عن المتغيرات التاريخية . وحتى يتأتى لنا مثل هذا التفسير ، ينبغى أولاً أن نلجأ إلى أبسط التعريفات للعمل الأدبى - وسنقصر الحديث هنا على الدراما .

إن النص الدرامى ، فى أبسط تعريف ، هو مجموعة من الكلمات والإشارات . فإذا اتفقنا على أن الكلمة هي رمز مكتوب أو منطوق ، يشير إلى دلالة أو مفهوم ، وأن الحركة أو الإشارة هي رمز مرئى ومحسوس ، يسمى إلى خلق معنى - كما ترمز الكف الممدودة إلى معنى الترحيب مثلاً فى بعض المجتمعات ، بينما يرمز ضم الكفين على الصدر إلى نفس المعنى فى مجتمعات أخرى - يمكننا أن نصف العمل الدرامى بأنه نسق رمزى من الكلمات والإشارات ، يسعى إلى تكوين دلالة من خلال تبادل حركى حواري ، يفترض وجود مُفسّر - أى متلقٍ - يعطى الرموز والشفرات الإشارية دلالاتها الحية .

وإذا اتفقنا على أن الرمز اللغوى المكتوب أو المنطوق قد يظل ثابتاً بينما تختلف دلالاته من عصر إلى آخر - كما يختلف معنى كلمة الحب مثلاً من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر ، بحيث تتراكم الدلالات، ويصبح الرمز على مر الزمن متنوع الدلالات ، أى حقل دلالة - يمكننا إذن أن نتفق على أن معنى العمل الفنى يختلف من عصر إلى عصر ، أى أنه نسبي بالضرورة .

وإذا كان أى نص مكتوب يتطلب قارئاً- أى مفسراً لرموزه اللغوية- حتى يتحقق معناه بنسبة ما ، فإن الدراما- التى تفتقر بطبيعتها إلى المنظور الروائى- تعتبر أكثر الأنواع الأدبية إلحاحاً فى طلب التفسير . إن أى نص أدبى يمر بمرحلتين فى التفسير : أما المرحلة الأولى، فيقوم بها المؤلف نفسه، ونعنى بها أن المؤلف يقوم بتفسير النظم اللغوية والإشارية

والادبية المتاحة فى عصره ، ليتقى منها ما يصلح لانتظام تجربته ، بحيث يستطيع توصيلها إلى آخرين ، أى أنه يشكل عمله الأدبى وفق تفسير خاص للرموز اللغوية المتاحة . وأما المرحلة الثانية ، فيقوم بها القارئ ، الذى يترجم الناتج الأدبى إلى تجربة إنسانية فى ضوء فهمه للعالم .

وفى حالة النصوص الدرامية يزداد الأمر تعقيداً . فالمؤلف الدرامى يشرع فى التأليف وفى ذهنه صورة معينة ليس فقط عن النظم اللغوية والإشارية والأشكال الدرامية الموجودة فى عصره ، بل وأيضاً عن وسائل إخراج النص المتاحة ، وشكل المسرح ، وأسلوب التمثيل ، ونوعية الجمهور الذى يتردد على المسرح ، أى أن النص الدرامى المكتوب يحمل فى طياته بُعد العرض المسرحى منذ البداية ، أى فى مرحلة التأليف . وسواء كان المؤلف واعياً بهذا أم لا ، فإن صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى . وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض المسرحى السائدة ، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها ، وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى . ومن الطبيعى والمنطقى أن الكاتب حين يختلف مع رؤية عصره يحاول أن يخلق شكلاً أدبياً جديداً يناسب رؤيته ، ولكن فى حالة المؤلف الدرامى يزداد الأمر تعقيداً ، حيث إن الشكل الدرامى الجديد قد يتطلب تفسيراً جذرياً فى أساليب العرض والتمثيل ، والتقاليد المسرحية لدى الجمهور ، أى عاداته وتوقعاته النفسية فى الاستقبال .



وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة التي تؤيد صحة ما سبق قوله . فمن ناحية ، نجد أن مسرحيات الكاتب الروسى «أنطون تشيكوف» قد فشلت فشلاً ذريعاً حين قُدمت بأسلوب التمثيل التقليدى الذى ساد فى موسكو فى القرن التاسع عشر ، والذى كان يعتمد على الميلودراما والمبالغات الممبوجة ، ثم لاقت نجاحاً هائلاً عندما قُدمت بأسلوب التمثيل الجديد الذى أتى به المخرج الشهير «ستانسلافسكى» . كذلك نجد أن كاتباً مرموقاً مثل «سترنديج» قد اضطر إلى إنشاء مسرح خاص صغير (The Intimate Theatre) فى أواخر القرن التاسع عشر ليحاول إيجاد أسلوب جديد فى العرض المسرحى - من تمثيل وإضاءة وديكور وموسيقى - ليلائم تجاربه الجديدة التى كانت قد بدأت فى الابتعاد عن الطبيعية والاتجاه إلى الرمز والتجريد .

كذلك نجد فى تاريخ المسرح بعض الكتاب الذين كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم ، ولم تنطلق ملكاتهم الإبداعية فى كامل صورتها إلا بعد رحيلهم عن أوطانهم ولو لفترة . ومن هؤلاء الكاتب النرويجى «هنريك إبسن» الذى لم يكتب أعظم أعماله إلا بعد أن ابتعد عن وطنه فترة ، مكثته من التحرر من أشباح الميلودراما والمسرحيات التاريخية التى هيمنت على المسرح النرويجى آنذاك . وهكذا كان الحال أيضاً مع الشاعر الإنجليزى «بايرون» الذى ظل محجماً عن التأليف للمسرح ، رغم ولعه الشديد به ، وعمله فى لجنة القراءة بمسرح «درورى لين» الشهير ، وصداقته لمعظم العاملين بالمسرح فى عصره من مؤلفين

وممثلين ، وذلك لعدم اقتناعه بسيطرة التقاليد الميلودرامية ، وسيادة عنصر الإبهار السوقى فى ذلك الوقت . ولكن ما إن رحل «بايرون» إلى أوروبا ، واستقر فى إيطاليا ، بعيداً عن المسرح الانجليزى ، حتى انطلقت ملكاته الإبداعية ، فكتب سبع مسرحيات تمثل كل منها تجربة جديدة فى الشكل المسرحى ، وترهص بتطور فى أساليب العرض المسرحى .

ومن ناحية أخرى ، نجد عدداً من الكتاب كان للتقاليد المسرحية السائدة فى عصرهم أكبر الأثر فى توهج موهبتهم المسرحية . ولعل أشهر هؤلاء الكتاب هما شكسبير فى إنجلترا ، و«سعد الدين وهبة» فى مصر . لقد أسعد الحظ شكسبير بالعمل مع فرقة مسرحية متفاهمة ، فى ظل تقاليد مسرحية مرنة ولينة ، بحيث جاء إبداعه يحمل روح الجماعة المتجانسة . وليس من المستبعد أن كل فرد فى الفرقة كان يشارك بالرأى والمشورة لصالح الفرقة فى النهاية ، وربما لهذا السبب لم ينظر «شكسبي» إلى أعماله باعتبارها نتاجاً فردياً ، ولم يقم بجمعها ونشرها كمؤلفات فى حياته ، رغم شهرته ويسر حاله . وأظن أن شكسبير ما كان ليبدع تلك الأدوار التراجيدية الرائعة من عطيل إلى ماكبث إلى لير إلى هاملت لو لم يكن الله قد قيض له ممثلاً وزميلاً وصديقاً فى عبقرية «ريتشارد بيردج» الذى كان قادراً على تجسيد أية شخصية يتصورها «شكسبير» .

وينفس الصورة ، ولكن ربما بدرجة أقل ، كان لتعاون «سعد الدين وهبة» مع فرقة المسرح القومى فى الستينات ، التى كانت تضم مواهبه فذة مثل السيدة «سميحة أيوب» ، والسيدة «رجاء حسين» ، والأساتذة

«عبد الفتاح البارودي» ، و«شفيق نور الدين» ، و«محمد الدفراوي» .  
وغيرهم - كان لتعاونهم مع هذه الفرقة أكبر الأثر في إلهامه سكة السلامة  
وكوبرى التاموس بعد السبوسة ، أضف إلى ذلك أن المناخ العام الذى  
كانت تسوده روح الثورة والتجديد ، مع الميل العام نحو الواقعية  
الاشتراكية ، كان مناخاً ملائماً لنمو موهبته وازدهارها .

على من يتناول العمل الدرامى بالتفسير إذن أن يحاول قدر الطاقة  
الإلمام بطبيعة المناخ السائد ، وتقاليد العروض المسرحية فى عصر  
الكاتب ، مهما آمن بخلود الأعمال الفنية وانفصالها عن الواقع . فالعمل  
الدرامى نتاج عصر وكاتب ، وهو تفسير كاتب لعصره ، يصيغه فى رموز  
لغوية وحركية ، وقد تفسر فيما بعد فى ضوء جديد ، ولكن تظل دائماً  
أبداً تحمل بعضاً من دلالاتها القديمة .

ذكرنا من قبل أن العمل الأدبى يحقق معناه من خلال مرحلتين من  
التفسير: الأولى، يقوم بها المؤلف، الذى يترجم تجربته إلى رموز لغوية  
يعتقد أنها تفسر معنى التجربة (ووضحنا الفرق بين الكاتب الأدبى  
والمؤلف المسرحى). والثانية، هى مرحلة القراءة التى يقوم بها المتلقى  
دون وسيط، فيعيد ترجمة شفرة المؤلف إلى تجربة. ولكن العمل  
المسرحى يختلف عن العمل الأدبى فى أن قارئه الأول هو المخرج أو  
الممثل الذى سيقوم بترجمته. أو بمعنى أصح، ترجمة تفسيره له إلى  
عرض مسرحى، يقوم الممتزج بدوره بتفسيره. وقد يظن القارئ أننا

ابتعدنا هنا عن فكرة خلود الأعمال الأدبية التي بدأنا بها ، ولكن الامر ليس كذلك، إن إدراك طبيعة العمل الدرامى أساسى فى تحديد مفهوم مقنع للخلود فى ضوء نسبية المعنى .

إن النص الدرامى يصل إلى المتلقى عبر وسيط هو العرض المسرحى . والعرض المسرحى هو ترجمة وتفسير لنص درامى . أى إننا حين نشاهد عرضاً مسرحياً فإننا فى حقيقة الامر نشاهد قراءة أو تفسيراً للنص الدرامى الذى يقوم عليه العرض المسرحى . إنك حين تذهب لمشاهدة مسرحية «لشكسبير» مثلاً ، فإنك تشاهد فى حقيقة الامر ترجمة المخرج وتفسيره لنص «شكسبير» - أى إنك تشاهد نسقاً من الرموز والإشارات التى صاغها «شكسبير» فى ضوء عصره ، كما فسرها المخرج والفرقة التمثيلية فى ضوء عصرهم .

ولا يقتصر الامر على هذا . فتفسير المخرج أو الفرقة يخضع إلى حد كبير إلى النظم الإشارية الحضارية السائدة فى العصر، من تقاليد ملبس، ومعمار ، وتعبير ، وأسلوب تخاطب أو تعامل، وتقاليد استقبال مسرحية ( كالصمت فى مواقع معينة والتصفيق فى مواقع أخرى وتحية الممثل عند دخوله - وهى تقاليد تختلف من بلد إلى آخر ) . وأذكر كيف تملكى الحرج عند مشاهدتى لأول مسرحية فى انجلترا إذا انطلقت فى التصفيق بعد مشهد مؤثر لأفاجأ بنظرات الازدراء تحيطنى من كل جانب . فقد تسمح النظم الحضارية فى مجتمع ما بالتقيل على المسرح ، أو ظهور

ممثلة عارية ، وقد يرفض هذا نهج آخر . ولن يفيد إصرار المؤلف فى هذه الحالة على أن القصة أو العرى مثلاً جزء أساسى من المعنى الذى يريد إيصاله للمتفرج .

إن دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة ، والإخراج المسرحى ، والنظم الحضارية على مر العصور ، تحتاج إلى عدد من الكتب التفصيلية . وكل ما نستطيع قوله فى هذا المجال الضيق ، هو التأكيد على ضرورة أن يتنبه المخرج والقارئ إلى أن الجديد فى النص الدرامى قد يصطدم بالتقاليد الدرامية الأدبية السائدة من ناحية ، وبالتقاليد العروض المسرحية المتعارف عليها من ناحية أخرى ، والأعراف الحضارية السائدة من ناحية ثالثة . فقد يتفق التاج الأدبى الدرامى فى مرحلة ما مع التقاليد المسرحية السائدة ، وقد يختلف ، وقد يحدث ازدهار فى مجال الأدب الدرامى المكتوب ، وتختلف فى مجال الأساليب المسرحية ، مما يتيح عنه إساءة ترجمة العمل الدرامى وتفسيره مسرحياً . وعلى القارئ دائماً العودة إلى النص المكتوب لقياس درجة التحقيق المسرحى فى ضوء إمكانيات النص ، ولمقارنة تفسيره هو للنص بالتفسير الذى قدمه العرض .

وعندما يعود القارئ لنص درامى مكتوب ، أو عندما يقترب مخرج من نص درامى ، يواجه كلاهما مشكلة التفسير - أى ترجمة الرموز اللغوية إلى معنى . والتفسير أساساً هو إيجاد أو تحديد إطار الدلالة

الذى سيتم فى ضوءه فهم الرموز اللغوية والإشارية التى تُكوّن النص المكتوب ، ثم ترجمتها مسرحياً - فى حالة المخرج - فى مرحلة تالية .

وتحديد إطار الدلالة هذا ليس بالامر الهين . فإذا كان النص معاصراً ، فقد يختار المخرج أو القارئ أن يفسره فى إطار العقائد والفلسفات والنظم الإشارية السائدة . وعادة ما يحدث هذا فى مراحل الاستقرار التاريخي - أى تلك التى تستقر فيها المفاهيم . ولكن ، يحدث أحياناً ، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة ، أن يوجد فى المجتمع الواحد أكثر من إطار مرجعي واحد للتفسير ، ف نجد المجتمع يعج بعدد من التيارات الفكرية المتصارعة ، التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى ضوء رؤيته للعالم ، وأن يحتكر الكلمات المتداولة لصالحه - كأن يحاول تيار مثلاً أن يجعل من تفسيره الخاص لكلمة عامة - مثل العدل - التفسير الوحيد المنطقي . والعدل كما نعرف جميعاً يختلف تفسير مفهومه فى الفكر الرأسمالي عن مفهومه فى الفكر الاشتراكي ، أو الإسلامى ، أو المسيحى . فإذا حدث أن تزاملت هذه التيارات فى مجتمع واحد ، فى فترة تاريخية واحدة ، اندمجت الدلالة البقينية ، والمفهوم الواضح المشترك ، وأصبحت كلمة العدل كلمة مطاطة ، أو رمزاً رثيقاً يفتقر إلى الدلالة الواضحة .

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم ، وقد يختلف ؛ وقد تتفق رؤيتهما معاً مع الرؤية السائدة - إن وجدت - وقد تختلف . وفى مثل هذه الظروف ، عادة ما تطنى رؤية المخرج على العرض مهما حاول أن يتوخى الموضوعية ، وعادة ما يفرض فكره على

المعمل - ولو حتى بصورة لا واعية - باعتباره إطار الدلالة الذى يفسر ويفهم ، بل ويرى العالم من خلاله .

ولكن فى فترات التحول والقفلة الفكرية ، لا يستطيع المخرج أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته - أى وفق إطار الدلالة الخاص به - سوف يصل إلى المتفرج بالصورة التى يريد ، فالمتفرج أيضاً يأتى إلى المسرح حاملاً معه رؤيته وفكره - أى إطاره الدلالى الذى سيفسر فى ضوءه العرض . وقد يفسر العرض تفسيراً مخالفاً لفكر المؤلف والمخرج ، وقد يسقط عليه من واقعه المعاش تفسيراً جديداً .

وربما كانت هذه المشكلة ، مشكلة تعدد وتصارع أطر الدلالات فى مجتمعنا اليوم ، هى السبب الرئيسى لموجة المباشرة والتقرير التى تجتاح المسرح الآن . وربما كانت أيضاً خلف شيوع كلمة « الإسقاط » ، والاهتمام الشديد بها بين النقاد ودارسى المسرح بصورة لم يسبق لها مثيل فى أى مجتمع أو حقبة تاريخية .

إن الإسقاط أو الإحالة- بمعنى إيجاد علاقة بين ما يحدث على خشبة المسرح وبين الواقع المعاش- وُجد منذ أن وُجد المسرح ، وهو جزء لا يتجزأ من ذلك الجدل بين الفن والحياة الذى تناولته من قبل . وما يسمى بالإسقاط السياسى هو فرع من الإسقاط يظهر عادة بدافع الاحتجاج فى عصور القمع السياسى والرقابة المتشددة . وقد استشرى هذا النوع من الإسقاط فى المسرح الإليزابيثى مثلاً ، وكان من المألوف أن

يذهب المؤلف إلى السجن بعد عرض المسرحية . ولكن لم يحدث أن تملك هذه الفكرة وسطاً مسرحياً كما يحدث هنا الآن .

وأظن أن السبب لا يعود إلى شدة الرقابة - ولو أن هذا عنصر هام - بقدر ما يعود إلى تضارب التيارات الفكرية وتخطيها ، وعدم وضوح الرؤية . إذ حين يتنقى إطار الدلالة الواضح المشترك ، يحاول كل تيار فكري أن ينظر إلى العمل الفني باعتباره دعوة لصالحه وإسقاطاً لرؤيته . كذلك يصبح رد العمل الدرامي إلى وقائع محددة ومعروفة للجميع ، أو شخصيات أو فترة بعينها ، هو أسهل وسيلة للتفسير . وغنى عن الذكر أن النوع الأخير من التفسير هو أبسطها وأكثرها تسطحاً .

هذا إذا تعرض المخرج أو القارئ لنص درامي معاصر . أما إذا تناولا بالتفسير نصاً كُتب في عصر سابق ، فقد يختار أن يلتزما بإطار الدلالة اللغوية السائد في عصر الكاتب ، أو بفلسفته وآرائه - إذا كانت معروفة - بحيث يتم تفسير وحدات المعنى في العمل الدرامي وفق رؤية الكاتب من ناحية ، ووفق المفاهيم الاجتماعية والفلسفية والفنية المتاحة في عصر الكاتب ، ونظمه الإشارية (من ملابس وديكور وأسلوب تخاطب) ، وبحيث يتم استثناء المفاهيم التي اكتسبها الرمز اللغوي بعد هذا العصر .

وقد يختار المخرج أو القارئ أن يتعامل مع الرموز اللغوية والحركية التي تُكوّن النص الدرامي من منطلق مبدأ جدل الدلالات للرمز اللغوي والإشاري الواحد ، بحيث يصبح الرمز اللغوي والإشاري حقل صراع



لعدد من المفاهيم التي تنتمي إلى أصول حضارية وعقائدية مختلفة . أى المخرج أو القارئ هنا يحتفظ فى تفسيره ببعض عناصر المحيط الفكرى لكاتب النص وعصره، وينشئ جدلاً بينها وبين الفلسفة السائدة فى عصره الحاضر، أو رؤيته الخاصة للعالم، بحيث يتجُّ عن هذا الجدل أن يتكون إلى جانب نسق الدلالة التاريخى للنص ، نسق إضافى من الدلالات المعاصرة ، يمكن أن نطلق عليه اسم النص التحتى أو (Sub-text) .

ولعل أكثر كاتب تعرضى لهذا النوع من التناول الجدلى من قبل المخرجين فى جميع بلاد العالم ، وفى عصور مختلفة ، هو «وليام شكسبير» - الذى أصبح خالداً لهذا السبب ، فقد قُسمت أعماله فى ضوء الفلسفة الاشتراكية ، والوجودية، وفى ضوء النظرية الليبرالية ، ونظريات «فرويد» و«يونج» فى علم النفس ، وعلم الأنثروبولوجيا ، وفى إطار التيارات الثورية المعاصرة فى عدد من البلاد .

وعلى سبيل المثال ، حاول المخرج الفنان «فهمى الخولى» فى مصر أن يقدم قراءة جدلية معاصرة لمسرحية تاجر البندقية ، مزج فيها رؤية عصر «شكسبير» لما يمثله «شاييلوك» - البطل اليهودى المرابى البخيل - برؤية عصرنا ومجتمعنا لما أصبح يمثله هذا اليهودى . فبينما احتفظ بعد النظرة الإليزابيثية المسيحية فى المسرحية ، كما قدمها لنا - تلك النظرة التي كانت تلفظ اليهودى ، باعتباره من أمة قاتلى المسيح ، وعلى أساس

اقتصادي ، باعتباره مسيطراً على رأس المال في أوروبا ، وممتصاً لدمائها آنذاك - نجد أن «فهمي الخولي» قد أضاف إلى قراءته وتنفيذه للمسرحية إطاراً آخر للدلالة ، هو إطار الصراع العربي الصهيوني ، وأعطى المسرحية بذلك بعداً سياسياً معاصراً .

وقد يحاول المخرج في تفسيره للنص أن ينفي تمام إطار الدلالة التاريخية، ويستبدل به إطاره الفكري الخاص، أو الإطار الفكري السائد في مجتمعه، بحيث يصبح العرض حاملاً لرؤية جديدة ، حتى ولو اضطره ذلك إلى حذف أجزاء من النص، واستخدام ديكورات وملابس عصرية، وذلك حتى يقنع المتفرج بأن الإطار الدلالي الذي يطرحه هو الإطار الوحيد الممكن لتفسير النص. وقد حدثت مثل هذه المحاولة في بعض عروض مسرحية تاجر البندقية في إنجلترا، فحاول المخرجون ترجمة «شايлок» إلى رمز لاغتراب الإنسان الغربي المعاصر في مجتمع يناصبه العداء، مع الإقصاء التام للبعد الديني والاقتصادي لهذه الشخصية.

كذلك حدثت محاولة مماثلة، في عرض طلابي لمسرحية الملك لير في جامعة «ساسكس» (Sussex)، إبان دراستي بها في أواخر الستينيات، وبالتحديد عام ١٩٦٩- أي في قمة تلك الفترة التي شهدت موجة الثورة الشبابية الجامحة على المؤسسات الاجتماعية الموروثة، والتي تجلت في تيار التحرر الجنسي والأخلاقي الشديد، وظهور الجماعات الخارجة على المجتمع ، والرافضة لكل التقاليد ، مثل الهيبيز وغيرهم ،

وبعد ثورة الطلاب فى باريس عام ١٩٦٨ ، وغزو روسيا لشييكوسلوفاكيا فى نفس العام ، الذى نتج عنه طوفان من الاحتجاج وطلب اللجوء السياسى من جانب الطلاب التشيك فى جامعة «ساسكس» . حدثت هذه المحاولة الجريئة والغريبة فى تفسير مسرحية الملك لير ، حين قدمت مجموعة من طلاب الجامعة رؤية جديدة للمسرحية ، فسرتها فى ضوء اللحظة الحاضرة آنذاك ، بكل ضغوطها وتوتراتها ، فجعلت من «الملك لير» ومن وزيره «جلوستر» - باعتبارهما رأس الطبقة الحاكمة والأبوين الوحيدين فى المسرحية - رمزاً للطغيان والظلم والفسق العشوائى (الأبوى والاجتماعى والسياسى ) ، وجعلت من الابتسيتين العاقبتين - «ريجان» و«جونريل» - رمزاً لثورة الشباب الجامحة ورغبته فى نفى القيود الموروثة- عاطفية كانت أم أخلاقية- فاقترب العرض من روح المسرح التعبيرى فى العشرينيات ، الذى سيطرت عليه فكرة قتل الاب ، كرمز لفكرة التحرر من طغيان الماضى وكتبه . بل إن الفرقة بالغت فى ترجمتها المعاصرة للنص ، فجعلت من «الملك لير» صنواً للدولة الاستعمارية المتسلطة، التى تمنح الدول الصغيرة، التى تروّج تحت طغيانها، استقلالاً مزيفاً، مشروطاً بالطاعة والولاء، ومكبلاً بالاتفاقيات التى تضمن استمرار سيطرة الدولة الكبيرة على الدولة الصغيرة ، بحيث يغدو الاستقلال صورياً بحثاً . أى أن الفرقة جعلت من «الملك لير» رمزاً للسلطة السوفيتية التى قهرت الشعب التشيكوسلوفاكى ، والمجرى من قبله رغم

انتمائهما إلى نفس النظرية العقائدية- أى إلى نفس الأسرة مثل «جونريل» و«ريجان»- بدعوى تصحيح المسار الاشتراكى .

ورغم جدة وطرافة العرض ، وحيويته ، التى جعلت المتفرج ربما لأول مرة يتعاطف مع «جونريل» و«ريجان» ، ويشعر بالتشفى تجاه مغامرة «لير» ، وبالازدراء تجاه مشاعر «كورديليا» ، ويرى فى المهرج شيئاً أشبه بالمخابرات الأمريكية ، أو بالعقل المدبر المفكر للاستعمار بصورة المختلفة ( فالمهرج يسخر من سذاجة «لير» فى المسرحية لأنه فرط فى سيادته المطلقة ) ، رغم قلب الموازين هذا ، إلا أن العرض فى نهاية الأمر تجاهل عن عمد أجزاء هامة فى المسرحية ، واضطر إلى حذف العديد من المشاهد التى لا تتفق مع الرؤية العامة التى يقدمها . وهذا النوع من التفسير للنصوص المسرحية ، رغم حيويته وفعاليتها ، يعد تزييفاً إلى حد كبير ، إذ إنه يستخدم النص كمَوْضَلٍ لرؤية جاهزة ، ولا يستنبط الرؤية من خلال الإبحار فى النص ذاته .

ومن العرض السابق لمشكلة الخلود بكل ملابساتها ، وفى علاقتها بنسبية التفسير ، نخلص إلى النتائج التالية :

١ - ضرورة الحذر فى معاملة النصوص الدرامية المعروضة باعتبارها مرآة شفافة لرؤية كاتب النص ، وعدم إغفال دور المخرج والممثلين والفنيين باعتبارهم مفسرى النص .

٢ - إن العمل الدرامى هو فى أحد تعريفاته جماع قراءاته المختلفة على مر العصور .

٣ - إن الإلحاح المستمر يلعب دوراً هاماً في فرض بعض الأعمال  
الدرامية على وجدان الإنسانية ، فيعاد ترجمة رموزها وتفسيرها من  
زمن إلى آخر .

٤ - إن العمل الفنى الخالد ليس ذاك الذى يعالج ثابتاً ، لا متغيراً ،  
يُطلق عليه اسم النفس الإنسانية أحياناً ، أو العواطف البشرية  
الخالدة أحياناً ، بل هو العمل الذى يسمح بأكبر عدد من القراءات  
المختلفة، التى تتم داخل أطر عقائدية مرجعية مختلفة ، فى عصور  
مختلفة .

أى إن العمل الفنى الخالد: هو ذاك الذى يستمر فى جدله الدينامى  
مع الحياة والواقع والتاريخ، ومع التغيرات التى تطرأ من عصر إلى  
عصر .

### ملحوظة:

تعد الدراسة التالية ، المسرح بين الإرسال والتلقى ، امتداداً وتطويراً  
لهذه الدراسة . ومن ثم ، سيجد القارئ قدراً ملموساً من التناص بين  
الدراستين . ولقد أثرت ألا أدمج الدراستين فى دراسة واحدة ، وذلك  
حتى تحتفظ كل دراسة بالمنظور الذى تتبناه ، وتؤكد فى عناوينها ؛  
لكنهما منظوران متكاملتان فى نهاية الأمر .



# المسرح بين الإرسال والتلقي

## عملية التواصل في الفعل المسرحي

تمركزت الدراسات والأبحاث المسرحية في الماضي ، بصورة شبه كاملة ، حول العملية الإبداعية ، أو الجوانب النقدية والتاريخية ، للظاهرة المسرحية ، أو الأطر والنظريات النقدية ، والاتجاهات الفنية المهيمنة لها ، وتجاهلت تماماً - أو كانت - جوانبها المعرفية والسوسيولوجية . إنني على كثرة ما قرأت من دراسات ورسائل علمية ، عن المسرح العربي عبر السنوات الماضية ، لم أجد سوى قلة نادرة من الدراسات التي تطرقت إلى موضوع عمليات التلقي والتواصل في الفعل المسرحي . وعلى كثرة ما كتب من مقالات وتأملات حول أزمة المسرح ، وظاهرة انصراف الجمهور عنه ، لم أعثر على دراسات علمية لجمهور المسرح ، باستثناء الأبحاث التي طرحت في ندوة الجمهور والمسرح ، التي عقدت في الكويت منذ بضعة سنوات ، وطبعت بعدها في كتاب . ورغم قيمة ما قدّم في تلك الندوة من مساهمات ، فقد تركّز البحث والحوار حول المعوقات التي تحول دون تحقّق موقف التلقي والاتصال المبدئي في العملية المسرحية ، ولم يتطرق إلى فحص موقف الاتصال ذاته ، وآليات الإرسال والتلقي . ورغم أن الندوة الفكرية التي واكبت

إحدى دورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي قد تطرقت إلى موضوعات حيوية هامة ، مثل علاقة الأشكال الفنية بالوضع الحضارى ، والخلفية الثقافية ، وحركة التغير الاجتماعى ، إلا أن الجدل كان دائماً يتخذ مجرىً سياسياً واضحاً ، يتلخص فى علاقة الفنان أو المبدع بالسلطة . وهكذا غابت عملية التلقى عن ساحة الجدل والنقاش ، كما غاب المتلقى باعتباره عنصراً فاعلاً فى إنتاج الدلالة والقيمة فى العملية المسرحية .

إن مناقشة التلقى والتواصل فى العملية الإبداعية يخطط مساراً جديداً فى مجال الدراسات المسرحية حينئذ ، وقد يعود علينا بمغانم معرفية ، تثرى فهمنا للظاهرة المسرحية ، وقد تساعدنا فى الحفاظ عليها من الاندثار . كذلك يحمل هذا النقاش دلالة ثورية هامة .

إن انتقال بؤرة التركيز فى النقد المسرحى من المبدع وإبداعه ، إلى المتلقى ، يحمل النقد المسرحى منهجياً من مجال التحليل والمقارنة ، ورصد الأبنية والتقنيات فى موضوعية لا تاريخية ، تتجاهل الأيديولوجية واللحظة التاريخية ؛ إلى مجال التحليل الاجتماعى للأدب ، ونظريات التلقى والاتصال ، وإنتاج الدلالة . أى إلى قلب العملية المعرفية التى تتموضع فى سياق تاريخى متحول ، قوامه تعدد المنظور ، لا وحدته ، ونسبية التفسير والمعنى والقيمة . سياق يتزعج عن العملية الإبداعية - باعتبارها عملية لإنتاج الدلالة - هالة القداسة والخلق (بما يحمله من دلالات دينية) ، ويضعها فى سياق تاريخى جدلى ، قوامه الصراع



والتفاعل بين الأنظمة المعرفية المتاحة بعضها البعض من ناحية، وبين هذه المنظومات والأيدولوجية المهيمنة من ناحية أخرى، ولا يُغْرِبُهَا كبنية فوقية معنوية عن حركة المجتمع، وأنماط الإنتاج والاستهلاك السائدة .

إن علينا أن نعنى دلالات أن نضع المتلقى ( بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ سلبية ) موضع البحث في ندوات عن المسرح، يؤمها قادة الفكر المسرحي في العالم العربي ، وتبينها السلطات الحاكمة ، وأن ندرك أن اختيار هذا الموضوع يعنى فى حقيقة الأمر اعترافاً ضمناً بأن حضور « المتلقى / المواطن » هو شرط تواجد الحقيقة والفاعلية « المسرحية / الاجتماعية » ، وذلك على المستوى السيمانطيقى والجمالى ، أى على مستوى المعنى والقيمة ، وليس فقط على المستوى الاقتصادى والمادى .

إن التطرق إلى مناقشة التلقى يُمثِّل فى تصورى مشروع ثورة ضد سلطوية المؤسسات الأدبية والفنية والنقدية والأكاديمية، بل والسياسية والتراثية أيضاً ( أى تلك المؤسسات التى تتبنى فرضية ثبات المعنى وخلوده، والتى يتسبب فيها النص الموروث الحقيقة التاريخية ، والتفاعلات الاجتماعية ) . إنها ثورة تُجادل حق المؤسسات المطلق فى إعطاء المعنى، وتحديدده، وإرساء القيمة، وتنقل هذا الحق إلى « المتلقى / المواطن » القابع فى ظلام تجهيل الهوية، فى ساحات الفعل « المسرحى / الاجتماعى »، وذلك بغية أن يتحول من متفرج سلبي إلى مشارك فى صنع المعنى، ومؤسس إيجابى « للعرض / الفعل »، معرفياً وجمالياً ، وإلى واضع للقيمة ( فى نسبتها التاريخية ، المتحولة دوماً ) .

ويشئ هذا التوجه الثورى الهام الذى يضع المتلقى فى قلب عملية إنشاء وتقييم الفعل المسرحى - بهدف آخر ، وهو تشوير مناهج النقد المسرحى ، وتحريرها من تبعيتها للأدب ، ومن دوائر فرضيات وإجراءات النقد الكلاسيكى ، والرومانتيكى ، والجديد ، والبنوي ؛ وهى الدوائر التى انحصرت فيها الدراسات والكتابات النقدية المسرحية فى عالمنا العربى بدرجة كبيرة حتى الآن .

لقد تغيرت مسارات النقد حديثاً فى فترتنا التاريخية هذه ، التى غدت تعرف بفترة ما بعد الحداثة ، أو ما بعد البنيوية ، والتى وُلد من رحمها النقد التفكيكى ، والنسوى ، ونظرية الاستقبال . ورغم اختلافات ظرفنا التاريخى عن الظرف الأوروبى الذى أنتج هذه المسارات الفكرية ، فإن علينا أن نعترف بأننا فى ضوء ثورة المعلومات ، ووسائل الاتصال ، لن نستطيع أن نبقى فى عزلة آمنة بعيداً عن المسارات الرئيسية فى الفكر المعاصر ، وإن علينا أن ندرك إمكانية الإفادة منها فى فحص الموروث وتنقيته ، وتفكيك بنية التخلف ، وتشوير أنماط التفكير .

وبالبحث فى مناهج فترة ما بعد البنيوية ، يجد أنها فى مجموعها ، ورغم اختلاف المسميات ، تعتق بدرجات مختلفة فرضية تكامل المنظومات المعرفية وتاريخيتها ، وتعترف ضمناً بأن ما درجنا على تسميته بالطبيعة ، أو الظواهر الطبيعية ، لا يبدو أن يكون تفسيراً تشارك فى إنشائه وتكريسه الثقافة السائدة - أى أنه أسطورة بالمعنى الذى يطرحه

رولان بارت « فى كتابه أساطير ، وأن اللغة كأداة معرفية ليست وسيلة بريئة للتواصل والتعبير فقط ، بل هى جماع شفرات متنوعة ، متعددة ، معقدة ، كما أنها حقل صراع أيديولوجى ، يسعى كل طرف مشارك فيه إلى الاستحواذ على « الدال » ليفرض عليه « مدلوله » ، أى أن مواقف الكلام ، والحوار ، والتواصل ، هى فى أحد جوانبها مواقف صراع ، يسعى كل طرف فيها إلى فرض خطابه على الآخرين .

إن روح الممارات النقدية الحديثة هى روح تشكك ومساءلة ، وفحص وتحليل وتقييم لكل الفرضيات الموروثة . وفى هذا السياق الفكرى العام ، لم يكن غريباً أن نجد من ينظرون إلى التجربة الفنية من منظور جديد ، أى باعتبارها عملية معرفية ، اتصالية ، أيديولوجية ، صراعية ، فى موقف تاريخى محدد ؛ وهى عملية على المبدع فيها أن يتنازل عن عرشه الموروث ، باعتباره خالقاً للمعنى ، وأن يتقبل دوراً أكثر تواضعاً ، وهو دور المرسل ، الذى لا تضمن له قصيدة الرسالة ، وكفاءة صياغتها وبثها ، تحققها دون تحوير أو تغيير ، وأن يتقبل أيضاً أن إبداعه ليس نقياً ، أى ليس خلقاً خالصاً ، فمادة تشكيله الفنى ليست بريئة من المعنى والأيدىولوجية ، كما أن سياسته فى تشكيلها مثقلة بالشفرات .

أما المُستقبل ، فى هذه العملية الاتصالية الصراعية ، فعليه أن يقبل دوراً أكثر عناءً ، وإيجابية ، فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية ، يعتمد إلى حد كبير على كفاءته الثقافية والفنية ، وتمرسه بالفنون ،

وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى ، من خلال مشاركته فى ملء فراغات النص ، وتفسير الرسالة المنبثقة إليه من خشبة المسرح ، بل وتفكيكها أيضاً .

وأخيراً ، فى هذا الصدد ، لابد أن أشير إلى أن الدعوة إلى دراسة المتلقى فى المسرح العربى هى دعوة رائدة فى عالمنا العربى ، وقد تساهم أيضاً فى سد نقص ملحوظ فى مجال الدراسات الغربية فرغم تعدد دراسات الاستقبال فى الغرب وتنوعها ، إلا أن معظمها يركز على القارئ للنصوص السردية أو الشعرية ، وقليل منها يتناول الاستقبال فى المسرح . وحتى فى الدراسات السيميولوجية ، التى تتناول الفعل المسرحى كعملية اتصال ، فإننا نجد تركيزاً على تحليل الدال - أى شفرات العرض المسرحى ، وقنوات الإرسال ... إلخ ، ولا يلقى المتلقى اهتماماً مماثلاً . فعلى سبيل المثال ، يفرد « كير إيلام » فى كتابه الرائد سيميولوجية الدراما والمسرح فصلاً طويلاً لعملية الاتصال فى المسرح ، تستغرق عملية الإرسال معظمه ، بينما لا يحظى الاستقبال إلا ببضع صفحات قليلة فى آخر الفصل . مثال آخر: فى عدد من دورية الدراسات الأدبية واللغوية فى أوروبا الشرقية عام ١٩٨٤ ، خصصته لدراسة سيميولوجيا الدراما والمسرح ، لا يشغل الاستقبال إلا حيزاً ضئيلاً ، ينحصر فى دراستين قصيرتين ، إحداهما تتناول نظرياً علاقة بؤرة التركيز باتساق المعنى فى العرض المسرحى ، من خلال نظرية «جوفمان» عن الأطر

المعرفية التي يستخدمها الإنسان في تفسير تجربته الحياتية ، والاخرى تتخذ من النظرية نفسها منطلقاً في تحليل مسرحية الشرفة ( لجان جينيه) . وفي دراسة أخرى حديثة، بعنوان الخطاب والحوار في الدراما الحديثة ومواقف الكلام الواقعية ، ينصب اهتمام الباحثة « ديدري بيرتون » على التحليل الاسلوبي للنصوص الدرامية المكتوبة ، ورغم إسهامات « بارت » العديدة في مجال تحليل قراءة النص الروائي ، لا يلقى تحليل استقبال العرض المسرحي لديه سوى اهتمام ضئيل ، ينحصر في عدة مقالات متفرقة ، ترجمت بعضها « سهير بشور » في سوريا ، ونجد إحداها في كتابه أساطير .

ورغم قيمة هذه الكتابات في تنوير عملية الاتصال في المسرح ، إلا أن مشروع دراسة الاستقبال في المسرح يظل ناقصاً ، يحتاج إلى العديد من الإسهامات ، ومن هنا كانت أهمية الدعوة إلى دراسة المتلقي في المسرح .

### أسئلة نحو تحديد المنظور :

أسئلة حيوية يثيرها موضوع التلقي في المسرح :

حين نطرح التلقي موضوعاً للنقاش ، تدهمنا الأسئلة التالية ، التي تحدد الإجابات عليها منظور تناول المشكلة :

● إلى من يتوجه العرض برسائله ؟ أيتوجه بها إلى متفرج خيالي، يفترضه العرض ضمناً إبان التشكيل ، أم إلى المتفرجين

الفعليين المجهولين ، القابعين فى ظلام قاعة العرض ؟ لقد تحدث «ولفجانج أيرز» عن القارئ الخيالى الذى يفترضه الكاتب ضمناً ، ويتوجه إليه بالحديث أثناء عملية التأليف ، فيصبح عنصراً هاماً فى التشكيل ؛ وتحدث «جيرالد برينس» عن نوعين من القراء للرواية : نوع يعتبرها مؤلفاً خيالياً فنياً ، فلا يُوحّد بين المؤلف والراوى ، أو بين العمل ككل وبين الحدود التى يسردها ، بل يعتبر العمل رسالة فنية وفكرية من المؤلف ، ويستقبلها على هذا الأساس ؛ ونوع آخر يُوحّد بين الراوى والمؤلف ، فيُغَيَّب عمل المؤلف عن دائرة وعيه . أما «بيتر راينوفيتز» فقد رصد أربعة أنواع من القراء : القراء الفعليين ؛ والقراء الذين يتناولون القصة كإبداع مؤلف ، فيدركون حيلها الفنية ، وأبعادها الجمالية ؛ والقراء الذين يُوحّدون بين الراوى والمؤلف ، ويعتقدون تفسيره للأحداث ؛ والقراء الذين يُوحّدون بين الراوى والمؤلف ، ويختلفون معه فى النظرة والتقييم . وفى مجال المسرح ، لم أعرّض وفق اجتهادى على دراسة مماثلة لنوعيات الجمهور ، وما أحوجنا إليها .

● ويقودنا هذا السؤال والدراسات التى ذكرتها إلى سؤال آخر :

هل ما يتلقاه المتفرج فى المسرح هو الرسالة المقصودة جمالياً وفكرياً ؟ أم آليات وظروف عملية التوصيل ذاتها ؟ أى هل نذهب مع «بيير ماشيرى» إلى الاعتقاد بأن الشروط التى تحكم إنتاج العمل الفنى تُحدّد أيضاً الأشكال والأنماط التى يصل بها إلى الجمهور وتتحكم فيها

(أى عملية الاستهلاك) ؟ وإلى أى حد تُغيّر شروط الإنتاج من الرسالة ؟  
وإلى أى حد تتدخل فى عمليات الإيهام أو التغريب؟

ولعل تجربة «بريخت» ، خاصة فى مسرحيته أوبرا الثلاثة  
بنسات والام شجاعة ، تقدم لنا فى هذا الصدد مثالا على قدرة ظرف  
الإنتاج والاتصال ، المُشجّع بالأيديولوجية المهيمنة ، على تحويل رسالة  
المرسل ، وتفسيرها تفسيراً يتسق مع هذه الأيديولوجية . لقد اصطدمت  
رسالة (بريخت) التقدمية بالأيديولوجية المهيمنة ، المنبثقة فى معمار  
مسرح العلبة الذى التزم به ، وفى جمهوره البرجوازي ، بأنماطه  
المعرفية الراسخة ، وفرضياته المسبقة عن العالم ، ولم تنجح كل  
حيلة التغريبية فى جعل جمهوره ينقم على الام شجاعة ، أو أن ينزع  
عنها هالة الام المكافحة ، بكل دلالاتها الموروثة من الادب والمسرح ،  
كما لم ينجح أيضاً فى منع جمهوره من استقبال أوبرا الثلاثة بنسات  
باعتبارها كوميديا رومانسية شعبية ، يتعاطف مع كل أبطالها . لقد  
انزلق « بريخت » دون وعى منه فى خطأ اعتبار الأيديولوجية بنية  
فوقية معنوية ، ولم ينتبه إلى حضورها المادى المتنكر - كما انتبه «  
التوسير » و « ماشيرى » وغيرهم ، وهكذا التوت رسالته عند العرض ،  
وساهمت المؤسسة النقدية الغربية فى ترويضها ، وتفسيرها تفسيراً  
إنسانياً يُسهّل احتواءها ( انظر مثلاً كتاب مارتن إسلن عن بريخت بعنوان  
الخيار بين الرمضاء والنار أو A Choice of Evils ) ، وعن آليات  
احتواء العلامة أيديولوجياً لنا حديث لاحق .

ويشير الحديث عن رسالة المؤلف سؤالاً آخر :

● هل يث العرض المسرحى رسالة واحدة مصدرها المرسل (المؤلف/ المخرج/ صانعو العرض) ويستقبلها المتفرج / الجمهور ؟ أم يث رسائل متنوعة ( رئيسية وفرعية ، مقصودة وغير مقصودة ) إلى جمهور منوع ، يختلف فى درجة كفاءة الاستقبال والوضع الاجتماعى والثقافى ؟

وغنى عن الذكر أن الجزء الأول من السؤال يستند إلى فرضية ثبات الجمهور وتجانسه ، كما يستند إلى فرضية أخرى ، وهى ثبات الرسالة وقصديتها الكاملة ، وتحكم المؤلف أو المرسل فى عناصرها ، وشفرات بثها ، وقنوات توصيلها ، وموقف استقبالها . أما الشق الثانى من السؤال ، فيقوم على فرضية مخالفة ، تقول بأن العمل الفنى هو حقل دلالة متنوع ومتحول ، لا تشكل رسائله من خلال الإفصاح فقط ، بل أيضاً من خلال الإغفال القصدى ، أو غير المتعمد ، كما يذهب «ماشيرى» .

لقد اختلف النقاد المحدثون حول حجم الدور الذى ينهض به المتلقى فى إنشاء دلالة الرسالة فى عملية الاتصال ؟ فمنهم من يعتبره مفسراً ذكياً لمعنى وهدف « المؤلف / المرسل » ، الذى ينبث فى أبنية النص وعلاقاته ( مثل أ.د. هيرش ) ، بينما ينحو البعض الآخر إلى نقيض هذا الموقف تماماً ، مثل «ستانلى فيش» الذى يتصدر المتلقى عنده عملية إنتاج الدلالة ، والذى يذهب إلى حد إنكار وجود للمعنى فى غياب المتلقى .



وبين هذين الموقفين النقيضين ، نجد نقادًا آخرين ( مثل هانز جيورج جادامار ، ورومان إنجارتن ، وولفجانج أيزر ، وبارت - فى مرحلة ما قبل لذة النص ) يتخذون موقفًا وسطًا ، فيؤكدون العلاقة الديناميكية بين النص ( الذى يمثل مشروعًا هيكليًا عامًا ) وبين المستقبل الذى يقوم بتحقيقه .

ويعتق " كبير إيلام " فى كتابه سيميولوجيا الدراما والمسرح هذا الموقف المعتدل ، فيطرح علاقة المتلقى بالعرض فى إطار عملية اتصالية تفاعلية ، تشمل : الإرسال والاستقبال ، والرسالة ، وشفرات الاتصال ، وقنواته ، وسياقه . ولعل هذا الموقف يصلح فى المرحلة الحالية منطلقًا لنا فى دراسة إشكاليات التلقى والتواصل فى المسرح العربى .

ولعل الخطوة التالية فى تحديد إشكاليات التلقى والاتصال ، بعد تحديد المنظور وموقف الانطلاق ، هو فحص العملية الاتصالية فى المسرح من منظور عربى ، وعام ، لرصد عناصرها وآلياتها ، وشروط تحققها - الظاهرة منها والخفية - وكذلك المزالق التى ترصدها .

### **العملية الاتصالية فى المسرح :**

يتحقق الفعل المسرحى فى فضاء مادى ومعنوى يجمع بين المرسل والمستقبل ، ويتشكل من أفق التوقعات لدى كليهما على المستوى

المعنوى، ومن موقف الاتصال نفسه على المستوى المادى بكل سماته ومكوناته .

ويتحقق « التواصل / الفعل » عبر شفرة مركبة ، تجمع بين الشفرة الثقافية ، والشفرة الفنية ، والشفرة الادبية ( كما فصلها كير إيلام فى سيميولوجيا الدراما والمسرح ) . ويتحقق الاتصال مرحلياً من خلال التصريح والتضمين ، والإيحاء والإغفال ، ومن خلال حركة دائمة بين الالتزام بالشفرات المشتركة ، والانحراف عنها ، الذى قد يبلغ أحياناً حد الإبدال أو التكسير ، والذى قد يدفع المُستقبل إلى الغضب والانسحاب من عملية الاتصال أحياناً ، وقد يدفعه فى أحيان أخرى إلى مستوى آخر من مستويات التفسير ، كالمستوى الرمزي مثلاً .

ولتضرب مثالين سريعين : حين قُدم العرض الدنمركى هيروشيما حى فى القاهرة ، فى إحدى دورات مهرجان المسرح التجريبي ، اصطدمت الشفرة الثقافية الأوروبية ، التى يستبناها العرض ، بالشفرة الثقافية الشرقية، التى لا تبيح العُرى الكامل تحت أى ظروف ، فانصرف عدد كبير من الجمهور من القاعة ساخطاً ، وتحمله البعض الآخر فى ملزمة وعلى مضض ، ليشبعوه بعد ذلك نقلاً وسباباً من منطلق الأخلاق لا الفن . وهكذا ضاعت الشفرة الفنية تماماً بسبب انحراف الشفرة الثقافية عن مسارها المتوقع ، وخروجها عن أفق توقعات المتفرجين الشرقيين .

وفى مسرحية أخرى أخرجهما « عباس أحمد » للثقافة الجماهيرية على مسرح السامر، وكانت إعداداً لمسرحية إلكترو ، اختار المخرج أن يستبدل بثوب الحداد الأسود لإلكترو المصرية ، ثوباً أحمر فاقعاً، ووضع القبور وسط بيوت الفلاحين . وفى الندوة التى أعقبت العرض، انحصرت تعليقات الجمهور فى هاتين النقطتين . قليل منهم من وصلته دلالة هذا الخروج عن الواقعية ، واستطاعوا الانتقال من مستوى التفسير الواقعى إلى التفسير الرمزى . أما الغالبية ، فقد انتقدوا المخرج بشدة ، وأضافوا أن العرض فَقَدَ مصداقيته لديهم بسبب هذا الانحراف عن الشفرة المألوفة .

إن كفاءة عملية الاتصال تتحدد بدرجة تَمَرُّس المرسل والمتلقى بشفرات الاتصال المتاحة ( الثقافية والفنية والأدبية ) ، وحدود حرية الانحراف عنها أو إبدالها ، وكفاءة المرسل وقنواته فى بث الرسالة ، وكفاءة المتلقى فى فك رموزها ، ووعيه بآليات عملية الاتصال المسرحى نفسها .

كذلك تلعب كفاءة موقف الاتصال نفسه ، وطبيعة سياقه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى ، دوراً هاماً فى تحديد كفاءة عملية الاتصال .

ومما يزيد الأمر تعقيداً أن عملية الاتصال فى المسرح تتميز بقدر من التركيب لا نجده فى الأدب المكتوب ، فعلى مستوى عملية الإرسال أو التشفير ( encoding ) ، نجد أن المسرح يتفرد بالخصائص التالية :

## تعدد المرسلين :

أ - فهناك مؤلف النص الدرامى إن وجد ، الذى يقوم بتفسير النظم اللغوية والإشارية والأدبية المتاحة فى عصره ، ليتفق منها ما يصلح لانتظام تجربته وتوصيلها إلى آخرين . وعادة ما يشرع المؤلف فى الكتابة ، وفى ذهنه صورة معينة عن وسائل الإخراج المتاحة ، وشكل المسرح ، وأساليب التمثيل ، ونوعية الجمهور الذى يتردد على المسرح . وسواء كان المؤلف واعياً بهذا أم لا ، فإن صورة المسرح تتدخل بدرجة ما فى صياغة النص الدرامى ، وقد يتخذ هذا التدخل صورة الكتابة وفق تقاليد العرض السائدة ، وقد يتخذ صورة الاحتجاج عليها بتعديلها أو رفضها ، وطرح تخيل جديد لشكل العرض المسرحى ، قد يتطلب تغييراً جذرياً فى أساليب العرض والتمثيل ، والتقاليد المسرحية لدى الجمهور - أى توقعاته وعاداته فى الاستقبال . وتاريخ المسرح يعج بالأمثلة ، فهناك مسرحيات «تشيكوف» التى فشلت فشلاً ذريعاً حين قُدمت بأسلوب التمثيل التقليدى السائد فى موسكو ، فى القرن التاسع عشر ، ثم نجحت حين أخرجها «ستانسلافسكى» بأسلوبه الجديد فى التمثيل ، وهناك (سترندبرج) الذى اضطر إلى إنشاء مسرح خاص صغير ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، ليطرح أسلوباً جديداً فى العرض المسرحى . يلائم تجاربه الجديدة ، التى أخذت فى الابتعاد عن الطبيعية ،

والاتجاه إلى الرمز والتجريد . وهناك كتاب كبلتهم التقاليد المسرحية السائدة ، فلم تنطلق ملكاتهم الدرامية إلا بعد ابتعادهم عن المسرح ، ورحيلهم عن أوطانهم ، مثل « هنريك إبسن » و « لورد بايرون » ، وهناك كتاب آخرون لعبت التقاليد والأعراف والظروف المسرحية المواكبة لإبداعهم دوراً هاماً في توهج مواهبهم ، مثل « شكسبير » في إنجلترا ، و « سعد الدين وهبة » في مصر .

ب - وإلى جانب المؤلف ، يلعب المخرج أيضاً ، وكذلك الممثلون ، ومصمم الديكور ، والإضاءة ، والموسيقى ، والفنيون ، دور المرسلين بدرجات مختلفة . فالنص الدرامي يصل إلى المتلقى عبر وسيط هو العرض ، وعلى عاتق المخرج وفريقه يقع عبء تفسير النص أولاً ، أى ترجمة رموزه اللغوية إلى معنى ، ثم تجسيد هذا المعنى مسرحياً عبر لغات عدة متنوعة ، فى ضوء الوسائل المتاحة ، والأعراف المسرحية السائدة ، والشفرة الثقافية المقبولة ، والإمكانات المادية .

والتفسير أساساً هو تحديد إطار الدلالة ، الذى يتم فى ضوءه فهم الرموز اللغوية والإشارية ( مثل الإرشادات المسرحية ) التى تكون النص . وتحديد إطار الدلالة هذا ليس بالأمر الهين ، خاصة إذا اختلفت درجات الثقافة والوعى لدى فريق العرض ، وتباينت ميولهم وخبراتهم الفنية ، أو انتماءاتهم العقائدية .

وقد يحدث أحياناً ، خاصة فى مراحل التغيرات التاريخية العميقة .  
أن تتعدد أطر التفسير المرجعية ، فتجد المجتمع يعج بعدد من التيارات  
الفكرية المتصارعة ، التى يحاول كل منها أن يفرض تفسيره للكلمات فى  
ضوء رؤيته للعالم ، وأن يحتكر العلامات المتداولة لصالحه . وفى مثل  
هذه الفترات تنعدم الدلالة اليقينية ، والمفهوم الواضح المشترك ،  
وتتحول العلامات إلى رموز زئبقية مطاطة .

وقد يحدث أن يتفق فكر المخرج مع رؤية المؤلف للعالم ، وقد  
يختلف ؛ وقد تتفق رؤيتهما معاً مع الرؤية السائدة إن وجدت ، وقد  
تختلف ؛ وكذلك بالنسبة لبقية المشاركين فى العمل . وقد يستطيع  
المخرج فى النهاية أن يفرض رؤيته ، لكنه فى فترات التحول والقلقلة  
الفكرية ، لا يستطيع أن يجزم بأن تفسيره لنص ما وفق رؤيته - أو وفق  
إطار الدلالة الخاص به- سوف يصل إلى المتفرج بالصورة التى يريد ها ؛  
فالمتفرج أيضاً يأتى إلى المسرح حاملاً معه رؤيته وفكره- أى إطاره  
الدلالى الذى سيفسر فى ضوئه العرض . وقد يُفسر العرض تفسيراً مخالفاً  
لفكر الكاتب والمخرج ، وقد يُسقط عليه من واقعه المعاش تفسيراً جديداً  
وربما كانت مشكلة تعدد وتصارع أطر الدلالة فى عالمنا العربى ،  
خاصة منذ الستينيات ، هى السبب الرئيسى وراء خاصية المباشرة والتقرير  
فى المسرح المصرى ، وربما كانت أيضاً وراء ما يسمى بالإسقاط  
السياسى ، أو الإحالة الواضحة إلى واقع سياسى معروف . فحين ينتفى

إطار الدلالة الواضح المشترك ، يصبح رَدُّ العمل الدرامي إلى وقائع محددة ومعروفة للجميع ، أو إلى شخصيات عامة مألوفة ، هو أضمن وسيلة لتحديد إطار التفسير وتوجيه المتفرج نحو الرسالة المقصودة .

وتزداد عملية الإرسال تعقيداً حين يتعرض المخرج لنص تاريخي ، أو لمسرحية كُتبت في عصر سابق ، أو في ثقافة أخرى ، فيضاف إلى عبء التفسير هنا إضافة إطار أو أطر دلالية مخالفة ، تنتمي إلى عصر النص أو ثقافته المخالفة ، مما يتطلب إلماماً بالشفرات الثقافية والفنية والأدبية في عصر الكاتب أو ثقافته .

وإذا اختار المخرج أن يتخلى عن منظور النص التاريخي أو الثقافي ، وأن يُخضع رموزه اللغوية لإطار دلالي مخالف ، فقد ينجح ، وينشئ جدلاً ثرياً ما بين الحضارات والأزمنة ، وقد يفشل ، فيضيع معنى العرض في فوضى من العلامات والشفرات ، التي تنتمي إلى أبنية معرفية ومنظومات حضارية وعقائدية مختلفة .

إن دراسة العلاقة بين التقاليد المسرحية السائدة ، والإخراج المسرحي ، والنظم الحضارية ، في عصور وثقافات مختلفة ، يحتاج إلى عدد من الكتب التفصيلية . وكل ما نستطيع قوله في هذا المجال الضيق ، هو الإشارة إلى أن الجديد في النص الدرامي قد يصطدم بالتقاليد الأدبية السائدة ، أو بتقاليد العروض المسرحية ، أو بالشفرة الثقافية السائدة ،

أو بها كلها ؛ وقد يتفق النتاج الأدبى الدرامى فى مرحلة مع التقاليد المسرحية السائدة وقد يختلف ، وقد يحدث اردهار فى مجال الأدب الدرامى وتختلف فى أساليب العرض المسرحى ، أو العكس . وفى كل الحالات ، تكون النتيجة تعقّد عملية الإرسال والاستقبال ، أو تخبطها ، مما يؤثّر على الرسالة تأثيراً مباشراً .

ج - وإلى جانب تعدد وتنوع المرسل فى العملية المسرحية الاتصالية ، تتنوع أيضاً وسائلها وقنواتها ، وأنظمتها العلامية ، فيما يعرف بتعدد لغات المسرح . ويضع هذا التعدد على العرض عبء تحقيق التناغم بين اللغات ، وتحديد نسب مساهمتها ، حتى لا تطفئ لغة على الأخرى ، أو تُحوّر أو تُحوّل العرض كرسالة عن مساره ، وحتى لا يصاب العرض بزخم من العلامات تشتت انتباه المستقبل .

د - ومما يزيد من عبء الإرسال خاصية التجدد الدائم لعملية الاتصال المسرحى ، وعدم ثباتها ، أو إمكانية تكرارها تماماً ، وأيضاً خضوعها الدائم لاحتمال غزو الواقع ( كما حدث فى أحد عروض "يعقوب صنوع" حين تدخل شرطى يجهل طبيعة اللعبة المسرحية لينتقد إحدى الشخصيات على المسرح من القتل ) . وقد يتخذ هذا الغزو أشكالاً بسيطة مثل صراخ طفل ، أو ضحكة تفلت فى غير موضعها ، وقد يتخذ شكل اقتحام الشرطة للمسرح ، وإيقاف العرض . وفى هذه الحالة يكون الغزو فى صالح العرض ، بل قد



يتحول فى ذهن المتلقى إلى رسالة العرض ذاتها .

هـ - ولا ينبغى أن ننسى فى تحليل عملية الإرسال فى المسرح الشروط المادية والأيدىولوجية التى تحكمها . ففى الدول الشمولية ، قد تنفصل الأيدىولوجيا عن الشفرة الثقافية العامة ، وتتحول إلى قوة حصار وقمع ، فى شكل أجهزة الإعلام ، والمؤسسات الرقابية والنقدية والأكاديمية ، وقد تتدخل أيضاً اقتصادياً فى تحقيق العرض ، وذلك عن طريق منع ومنح المعونات ، أو التضييق الضريبى . وفى حالة استقلال العرض اقتصادياً عن الدولة ، تتحول عملية الإرسال وفق توجهات الممولين ، والعائد المرجو من العرض . فإذا كان الربح التجارى والاستثمار هو الهدف ، توجهت عملية الإرسال إلى مخاطبة الأثرياء والقادرين ، وتلونت بميولهم وأذواقهم ومستوياتهم الثقافية والفنية ؛ وإذا كان الهدف هو الجمال ، والتوعية ، توجهت عملية الإرسال إلى جمهور محدودى الدخل ، وتلونت بأحلامهم ومشاكلهم ومستوياتهم الثقافية .

### موقف الاستقبال والتلقى :

وإذا انتقلنا إلى موقف الاستقبال ونشاط التلقى ، فسنجد أن عامل كفاءة المتلقى يلعب دوراً حاسماً فى تحقيق عملية التواصل . ومفهوم الكفاءة يشمل :

أ - المستوى الثقافى العام للمتلقين ، ومدى تجانسه كما وكيفا .

ب - مستوى الخبرة بعملية الاتصال المسرحى والتمرس بشفراتها .  
ج - درجة السماح ، ورحابة الصدر ، واتساع الأفق فى تقبل  
الرأى الآخر ، ومبدأ الجدل .

د - درجة الحرية من المؤثرات الخارجية ، والآراء المسبقة ، التى  
قد يستقيها المتلقى من المؤسسات النقدية والإعلامية ،  
والأكاديمية والتعليمية ، فى صورة نظريات وأحكام وقواعد .

هـ - الفئة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والعرقية التى ينتمى إليها  
المتلقى ، ومدى قوتها وهيمنتها الاجتماعية ، ومدى تشبعه  
بأيديولوجيتها . ومن الجدير بالذكر أن تنافر الانتماءات فى  
استقبال عرض واحد يضعف روح المشاركة ، وعنصر  
الموازرة، وكلاهما يشحذ نشاط الاستقبال والتفسير .

● وإلى جانب كفاءة المتلقى ، يتدخل الظرف التاريخى لعملية  
الاستقبال والتلقى فى فعاليتها ، ونقصد بالظرف التاريخى :

أ - الوضع الحضارى والسياسى للدولة فى الفترة التاريخية للعرض ،  
فهذا الوضع يحدد إذا كانت ثقافتها ثقافة مهيمنة أو ثقافة  
تابعة؛ ويتدخل وعى المتلقى بهذا الوضع فى استقباله للعرض  
بدرجة ما ( واعية أو لا واعية ) ، فإذا كان فى موقع التبعية  
والخنوع ، فقد يجنح إما إلى الإعجاب بكل ما يتسمى إلى

الثقافة المهيمنة عالميًا ، وإما إلى الرفض المسبق لكل رسائلها من باب المقاومة وتأكيد الهوية ، وقد يشجع كل ما هو قومي ، ويعلى من شأنه ، وقد يحترقه ويزدرية .

وقد يفسر لنا هذا العامل ميل العديد من المخرجين في مصر إلى تبني نصوص عالمية والعزوف عن الإبداع الدرامى المحلى ؛ فالنصوص العالمية مضمونة القيمة ، تأتي إلى المتلقى مغلفة بهالة من القداسة التى أضفتها عليها ثقافتها ، التى نشرتها وروجتها ، وفرضت احترامها عن طريق الاستعمار الثقافى والعسكرى . إن المتلقى العادى فى مواجهة هذه النصوص (المحترمة) الأجنبية يفقد تمامًا ، أو يكاد ، قدرته على النقد ، ويكتفى من التفسير بأقله ، بل وقد يتقبل عدم الفهم ، ويتحمله فى صمت وخنوع ، حتى لا يُتهم بالجهل والتخلف ، بل قد يفضى به عدم الفهم إلى اتهام نفسه بالجهل والتخلف .

ب - ويمثل موقف النظام والدولة والدين من الفنون عامة عنصراً فى تشكيل الظروف التاريخية لعملية التلقى ؛ ففى ضوء هذا الموقف - قبولاً أو رفضاً ، ترحيباً وتشجيعاً أو نفوراً ومقاومة - يتحدد انتشار أو تقلص الظاهرة المسرحية ، عملياً وإعلامياً ، متمثلاً فى عدد الفرق والمسارح ، ونوعية جماهيرها وأعدادهم ، وانتشارها فى الأقاليم أو توقعها فى

العاصمة ، وحجم الدعاية المتاحة لها فى النظام الإعلامى . إن التطرف الدينى مثلاً ، أو التوجه السلفى فى مجتمع ما ، قد يفضى فى أحيان إلى تحريم المسرح ( كما حدث إبان الحرب الأهلية وحكم كرومويل والمتطهرين فى إنجلترا مثلاً فى القرن السابع عشر ) ، أو قد ينتهى إلى انصراف الجمهور عنه ، واقتصاره على فئة محدودة ( كما حدث أيضاً فى إنجلترا بعد عودة الملكية عام ١٦٦٠ ) ، وهو يصرف الآن فى بلادنا العربية عدداً لا يستهان به من الشباب المثقف عن المسرح ، كما يحدُّ من حرية الحركة الذهنية للمتلقي تحت وطأة سلطة الماضى والسلف ، فتحدد مسارات التفسير وتقلص ، وقد تتحول إلى قوالب جامدة مسبقة . ولعل موقف الكنيسة من المسرح فى العصور الوسطى يقدم لنا مثالا دالاً ؛ فقد بدأت الكنيسة برفض المسرح وتحريمه ، وحين فشلت فى منع العروض المسرحية الشعبية ، سعت إلى احتواء الظاهرة والمتلقين داخل الكنيسة ، وتقييد عمليات الإرسال والاستقبال فى إطار موضوعات بعينها ، وتقاليد وطقوس صارمة . وحين بدأ المتلقون يفسرون الرسالة فنياً ودنيوياً ، لا دينياً ، ويتفاعلون معها باعتبارها مسرحاً لا طقساً ، لم تجد الكنيسة بداً من إقصاء الفعل المسرحى خارج أسوارها .

ج - وتدخل درجة التقدم التكنولوجى للمجتمع فى تحديد الظرف التاريخى لعملية الاتصال المسرحى ، فهى من ناحية قد تتيح عدداً من وسائل الإرسال المؤثرة فى المتلقى المسرحى ، مثل الصورة المكبرة ، أو الشريط السينمائى ، أو أشعة الليزر ، أو الديكورات المميكنة ... إلخ ، لكنها من ناحية أخرى قد تنصير العرض ، فتعوق الاستقبال ، فتحويل الرسالة إلى مجرد الإبهار ، كما قد تضعف من عنصر التجاوب البشرى الدافئ بين الممثل والمتلقى ، فتقترب بالمسرح من السينما ، فيفقد جزءاً من خاصيته المميزة ، وهى حضور الأنا والنحن فى الآن وهنا - أى حضور المرسل والمتلقى فى موقف حوارى آتى .

كذلك قد يؤدى التقدم التكنولوجى ، خاصة فى مجال وسائل الاتصال السمعية والبصرية ، إلى ما أسماه « جيم كوليتز » ، فى كتابه ثقافة غير مألوفة ، « بالتخمة السيميولوجية » من كثرة ما يتعرض له الفرد من رسائل متنوعة ومتضاربة ، تتدفق وتتقاطع دون هوادة ، عبر وسائل الإعلام ، وخاصة الإذاعة والتلفزيون . وقد يتحول الفرد تحت وطأة هذا التدفق الإعلامى المتنافر إلى عنصر سلبي ، يتسم تفكيره بالتضارب والتشوش والفوضى ؛ وقد يدفعه هذا التدفق من ناحية أخرى إلى انتقاء عناصر معينة من الرسائل المتنوعة ، وانتظامها فى مركب ثقافى فردى -

وهو العملية التى أسماها « ديك هديج » ، فى كتابه الثقافات الفرعية، بعملية التجميع العشوائى فى مُركَّب من عناصر متنافرة متنوعة ، أو (Bricolage) . وغنى عن الذكر أن المتلقى هنا يقوم بدور إيجابى ؛ لكن هذه العملية من شأنها أن تحول المجتمع عبر سنوات قليلة إلى مجموعة من الوحدات الثقافية المتنافرة ، التى تفتقد إلى شفرة اتصال أو أطر معرفية مشتركة . . وغنى عن الذكر أيضاً أن هذا يؤثر فى عمليات الإرسال والاستقبال فى المسرح .

وعادة ما يواكب تعدد وتنافر المنظومات المعرفية فى مجتمع ما ، تعدد وتنافر التيارات والنظريات والأساليب الفنية، مما يضع عبئاً كبيراً على المرسل، ويتيح للمتلقى حرية أكبر فى التفسير والتناول، لكنها حرية إذا رادت عن حدها تحولت إلى عائق فى عملية التفسير والتواصل . وفى مثل هذا الوضع، قد يجد المرسل والمتلقى بعض النفع فى الاستعانة بنظرية « أ. جوفمان » حول ضرورة تحديد إطار التركيز بدايةً فى عملية الاتصال (Framing) وتحديد بؤرة التركيز أيضاً (Focalization)

د - وتحدد طبيعة الظرف التاريخى لعملية الاتصال المسرحى أيضاً وفقاً لنوعية البنية الثقافية السائدة : فإذا كانت بنية حوارية جدلية ، أصبح المتلقى أكثر إيجابية ؛ وإذا كانت بنية التخلف، القائمة على التسلط والرضوخ ، أو التلقين والطاعة، فقد المتلقى الكثير من مرونته وكفاءته فى التفسير .

وتنعكس البنية الثقافية السائدة عادة في المعمار المسرحى ( مفتوح / مغلق ، دائرى / علبة ) الذى يحكم علاقة ساحة التمثيل بالمتفرج ، ونسق جلوس المتفرجين وحركتهم ، والملابس التى يُسمح لهم بارتدائها ، وموقع قوة التقاليد المسرحية ، والإشارات الصادرة من الممثلين لاستشارة ردود أفعال معينة من المتفرج : مثل التصفيق عند دخول الممثل ، أو فى مواقع معينة من العرض ، وأشكال التحية النهائية . وفى المسرح الانجليزى فى القرن السابع عشر ، نلمس بوضوح أثر بنية التسلط والرضوخ التى تبنتها المؤسسة الملكية الأتوقراطية الحاكمة ، بعد عودة الملكية ، على المعمار المسرحى ، الذى تحول من مسرح شبه دائرى مفتوح إلى مسرح العلبة الإيطالية المغلق . وواكب هذا التحول تَسَيُّدُ النظرية الكلاسيكية المحافظة فى الأدب والمسرح ، وظهور التراجيديات البطولية المُفتعلة . ومن الجدير بالذكر أن بنية «التسلط / الرضوخ» لم تلبث أن اصطدمت بروح العلم والتشكك والعقلانية التى سادت انجلترا آنذاك ، فلم تلبث التراجيديات البطولية ، والنظرية الكلاسيكية ، أن انسحبت عن الساحة المسرحية ، تاركة مكانها للكوميديات العاطفية والميلودراما . لكن المعمار المسرحى استمر على حاله حتى القرن العشرين .

وقبل أن أختم الحديث عن دور البنية الثقافية السائدة فى عملية الاتصال المسرحية ، أود أن أنوه بأن بنية التسلط والرضوخ قد توجد

فى بعض المجتمعات التى نطلق عليها اسم العالم المتقدم ، لكنها تتفنع دومًا ، وتمارس تسلطها خفية ، بأساليب مأكرة ، وتتكر فى ثوب البنية الحوارية الجدلية . ولقد أشار «بارت» إلى هذا فى مقالته «مسرح من وطليعة من ؟» فتحدث عن احتواء النصوص الطليعية واستئناسها وترويضها ، وإخفاء طاقتها الثورية عن طريق تكييفها على يد النقد الإنسانى ( مقالات نقدية فى المسرح ، ترجمة سهى بشور ، ص ٧٩ ) ، كما تحدث «ديك هبديج» فى كتابه المشار إليه آنفا عن استراتيجيات احتواء الرسالة الثورية للعمل الفنى ولخصها فى :

● تجنب الهجوم المباشر، والتركيز على الشكل الفنى والتقنيات، بل والترحيب فى أحيان كثيرة بالثورة التى يحدثها العمل فى الشكل الفنى، مع التجاهل التام لدلالات العمل الفكرية .

● تفسير الأمر باعتباره خطأ أو خللاً فنياً ، ينبع من عدم النصج الفنى ، وقلة الخبرة ، مع توجيه النصح إلى المبدع بالعناية بأدواته الفنية .

● تجاهل الأمر برمته ، أو الاستهانة به ، وتصويره على أنه فورة من فورات الشباب لن تلبث أن تزول ، أو مجرد محاولة نحد مراعاة للجيل القديم لإثبات الذات ، أو مجرد « شقاوة أطفال » أو « لعب عيال » .



والآلية الرئيسية فى كل هذه الحالات هى خلخلة الرسالة ، وربما تدميرها ، بالفصل المتعمد بين الدال والمدلول ، وتجاهل المدلول الاصلى تماماً ، أو استبداله بآخر .

وكما أن المؤسسة النقدية قد تسيء إلى رسالة الفنان فتغييها أو تزيفها ، فالفنان أيضاً قد يسيء فى أحيان إلى المتلقى ، ويسمى إلى خداعه . ولعل أبلغ مثال على هذا هو تلك العروض التجارية الهائلة ، التى نجدها فى مصر وبعض البلاد العربية ، والتى تطرح نفسها على الساحة ، وعلى وعى المتلقى فى البداية ، من خلال الدعاية والإعلانات ، بوصفها مسرحيات سياسية انتقادية ، ثم يكتشف المتلقى حين يشاهدها أنها أبعد ما تكون عن السياسة والنقد ، بل إنها تبني نفس صورة العالم التى تعتنقها الأنظمة التى تدعى أنها تنتقدها ، بل تسعى ضمناً إلى تكريسها .

وفى نهاية هذا الحديث الذى حاول أن يتلمس ملامح إشكالية الإرسال والتلقى فى المسرح ، ربما كانت النتيجة اليقينية الوحيدة التى أستطيع أن أؤكددها ، هى ضرورة المزيد من البحث فى الاتجاهات التالية :

- أثر بنية التخلف على كفاءة عملية الاتصال إرسالاً واستقبالاً ، وكذلك أثر التسلط الرقابى ، خفياً كان أم معلناً ، وداخلياً كان أم خارجياً .

● أثر المستوى الثقافى والفنى على الإرسال والتلقى ، مع الأخذ فى الاعتبار تعدد الثقافات إن وجد ، ودرجة تناغمها أو تنافرها، وتفشى الأمية ، وحضور ما أسميناه آفا بالتخمة السيميولوجية عبر وسائل الإعلام .

● أثر مستوى التقدم التكنولوجى على عملية الاتصال المسرحى .

● أثر اعتمادنا فى عملية الاتصال المسرحى بالدرجة الأولى على شفرات مسرحية وفنية ودرامية مستوردة ، ليست من نبت بيتنا، أو فى تناول عامة الشعب .

● أثر التوزيع الجغرافى والظروف البيئية على كفاءة المتلقى .

إن دراسة إشكالية التلقى والتواصل فى المسرح تمثل مشروعاً طموحاً، ولعل البحث فى هذه الاتجاهات المقترحة ، لو تحقق ، يشكل لنا مرتكزاً ننطلق منه إلى فهم أوضح وأعمق لفن المسرح ، باعتباره تجربة معرفية وجودية جمالية بالدرجة الأولى .

# المسرح بين الضحك والكوميديا

## احتفالية تصالحية ؟

أم

## كرفالية تفكّلية

### ١ - حول نظريات الضحك :

#### ١-١ : الضحك ومثيراته :

الضحك في أبسط تعريف هو رد فعل تلقائي لاستثارة عقلية مثل النكتة ، أو جسدية مثل الدغدغة ؛ وهو رد فعل تشترك فيه خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه ، مع الجهاز الصوتي والتنفسى للإنسان .

وقد ظلت طبيعة الاستثارة التي تفجر هذا النشاط العضلى المركّب موضع اهتمام الفلاسفة والمفكرين والنقاد وعلماء النفس على مر التاريخ ، بدءاً «بأفلاطون» و«أرسطو» ومروراً بـ «فيليب سيدنى» و«توماس هوبز» و«كانط» و«شوبنهاور» و«فرويد» و«برجسون» وانتهاءً بـ «لاكان» و«آرثر كوستلر» وغيرهم من منظرى الضحك فى القرن العشرين .

ورغم اختلاف وتباين منطلقات وأهداف كل فيلسوف أو مفكر فى تناوله لظاهرة الضحك ، فإننا نستطيع أن نُقسِّم نظريات الضحك إلى قسمين متميزين ، أحدهما يرى فى الضحك تعبيراً عن الشعور بالتفوق، والآخر يرى فيه تعبيراً عن إدراك الشذوذ والتناقض . وبينما تركز نظريات القسم الأول على الشعور بالقوة والتميز على الآخرين كمنبع لظاهرة الضحك ، ترى نظريات القسم الثانى أن الضحك يتولد من التوظيف الشاذ أو اللا اعتيادى للكلمات والمفاهيم، وطرحها فى مقابلات أو علاقات فجائية ، نقبلها لحظياً وبصورة مؤقتة .

ويلخص لنا الفيلسوف ( توماس هوبز ) تَوَجُّه نظريات القسم الأول حين يقول :

« إن الشعور المفاجئ بالعظمة ، هو العاطفة التى تسبب تلك التقلصات العضلية ، التى نسميها بالضحك . ويسبب الضحك إما فعل فجائى يأتى به الإنسان ، فيشعره بالتميز والتفوق ، ويدخل السرور على قلبه ، وإما إدراك مفاجئ لملح شائه فى شخص آخر ، يدفع الإنسان إلى تهنته نفسه ، لخلوه منه ، عن طريق الضحك الفورى »<sup>(١)</sup> .

ولا يخفى على القارئ اقتراب هذا المفهوم من تفسير (أفلاطون) للفكاهة والضحك فى حوارية فيليبوس [Philebus] ، ومن نظرية «برجسون» عن الضحك فى كتابه *Le Rire* ، عام ١٩٠٠ ، وأيضاً من

نظرة سير « فيليب سيدنى » إلى الضحك باعتباره نشاطاً انتقائياً تقويمياً ، كما جاء فى مقاله دفاع عن الشعر (١٥٩٤) .

ورغم تركيز « فرويد » على قيمة التنفيس عن المكبوت ، فى تحليله لعلاقة «النكات» باللاوعى ، فى كتابه الشهير الذى يحمل هذا العنوان ، إلا أن هذا التحليل لا يخلو من فكرة الشعور بالتفوق . ففى الفصل الخامس من الكتاب - المعنون « النكات كعملية اجتماعية » ، يلخص «فرويد» نظريته عن النكتة ، باعتبارها عملية تسمح للنفس بممارسة سلوكياتها المكبوتة ، عن طريق التلاعب بالكلمات والأفكار ، ويخلص إلى أن المرء « حين يحكى نكتة لآخر ، فإنه يحقق بذلك أهدافاً عدة : فهو أولاً يخبر نفسه ، وبصورة موضوعية ، نجاح نكتته ، ويتأكد من ذلك ؛ وثانياً يكمل متعته من خلال رد فعل الآخر ، الذى ينعكس على الذات ؛ وثالثاً - فى حالة رواية نكتة لم يبدعها الشخص نفسه - يعرض الإنسان ما فقدته من متعة نتيجة عدم جدة النكتة »<sup>(٢)</sup> .

وعلى الطرف الآخر من نظريات « التفوق » ، يلخص لنا الفيلسوف الاسكتلندى «بيتى» [Beattie] ، عام ١٧٧٦ ، النظريات التى تربط بين الضحك وإدراك الشذوذ والتناقض حين يقول إن الضحك ينبع :

« حين نرى عناصر ومواقف متناقضة ومتنافرة ، وقد اتحدت فجأة فى تكوين أو تجميع مُركَّب »<sup>(٣)</sup> ويتبنى الفيلسوف ( شوبنهاور ) نظرة مماثلة حين يقول : « ينبع الإحساس بالفكاهة والسخرية دائماً من إدراج

شيء ما ، بصورة غير متوقعة ، تحت مفهوم أو تصور يختلف عن طبيعته في بعض جوانبها»<sup>(٤)</sup> . ولا تزال أصداء هذه النظرة إلى الضحك ترد حتى يومنا هذا ، وإن تناولها النقاد المحدثون بمناهج أكثر حداثة ، وفي إطار علم الدلالة ، كما يتضح لنا إذا تصفحنا كتاب « آرثر كوستلر » الفعل الإبداعي<sup>(٥)</sup> ، أو كتاب لغة الفكاهة ( لوالتر ناش )<sup>(٦)</sup> ، أو منطق العبث ( لجيرى بالمر )<sup>(٧)</sup> .

## ١-٢ : الضحك - دلالاته وآثاره :

وسواء اتفقنا مع الفريق الذي يَرُدُّ ظاهرة الضحك إلى إدراك لثبوه في الآخر ، يفجر شعوراً بالتفوق ، أو إلى إدراك تناقض ما ، يولّد إحساساً بالدهشة والصدمة المؤقتة ، فالضحك في كلتا الحالتين يعتمد على وجود مفهوم عام لما يمثل « السوى » ، و « الطبيعي » ، و«المُتَّقى»- أى على معرفة مُتمرّسة بالنظام «المعرفي / الأخلاقي» السائد، أو بالأيديولوجيا المهيمنة - في مفهوم « بيرر ماشيري » .

إن هذا الارتباط الشرطي بين الضحك وبين النظام «المعرفي / الأخلاقي» السائد - الذي يحدد « الاتساق / الاستواء » - هو ما يجعل من الضحك ظاهرة اجتماعية معرفية هامة ، وما يجعل من الكوميديا نشاطاً اجتماعياً جماعياً ، له دلالات وآثار خطيرة . ويتضح لنا هذا إذا انتقلنا من مسيات الضحك إلى آثاره . وقد تناولت النظريات والآراء التي

سبق أن أشرت إليها هذه الآثار صراحة أو ضمناً ، ونستطيع أن نجعلها فيما يلي :

١ - المتعة النابعة من الشعور بالتفوق والتميز .

٢ - المتعة النابعة من التنفيس عن المكبوت ، والخرق المؤقت للتأوهات .

٣ - المتعة النابعة من الإحساس بالطرافة ، أو الدهشة ، أو الصدمة من تغير مفاجئ مؤقت في أنسقة الدلالة السائدة .

وتبنى هذه الآثار على مجموعة من الثنائيات المتعارضة: ففي حالة المتعة النابعة من الشعور بالقوة والتميز، تبرز ثنائية « العدوانية / التقويم »، فالإحساس « بالقوة/ التميز / الاستواء » لا يمكن أن يتحقق إلا في وجود آخر « ضعيف / غير متميز / شائه ». وبعد الضحك هنا ضرباً من العدوان عليه، ومحاولة إزالته، أو تقويمه، لصالح مفهوم الاستواء.

وفي حالة متعة التنفيس عن المكبوت ، تبرز ثنائية « الحرية / الخضوع » ، فالضحك هنا ثورة على القيود ، وإعلان حرية ، لكنه في الوقت نفسه اعتراف ضمنى بقوة هذه القيود وسيادتها ؛ فهو خرق مؤقت لما « يصح » ، وتأكيده « لصحته » .

وتطرح متعة الشعور بالطرافة أو الدهشة ثنائية « الرقص / القبول » . فالضحك هنا يتضمن اعترافاً ضمنياً بأن خرق قوانين اللغة ، أو أنسقة الدلالة عامة ، هو شيء مقبول لفترة عابرة ، لا باعتباره عرفاً جديداً .

وتطرح هذه الثنائيات المبينة فى ظاهرة الضحك تساؤلاً هاماً حول «سلبية» أو «إيجابية» ظاهرة الضحك فى الحياة عامة ، وفى المسرح خاصة . وفى قول آخر : هل يمكننا اعتبار الضحك سلاحاً إيجابياً يساهم فى تغيير الحياة إلى الأفضل ؟ أم إنه « ثورة » مؤقتة ، أو «خروج» مؤقت على « الأيديولوجيا » ، حصيلة النهائية نكريسها ؟

ويزداد هذا السؤال خطورة وإلحاحاً فى ضوء ملمحين أساسيين فى ظاهرة الضحك ، أولهما : هو الصفة العارضة لما يثير الضحك ؛ فالمشاهد أو المنطوقات التى تثير الضحك تطرح التناقضات والتشوهات باعتبارها « شذوذاً مؤقتاً » لا واقعاً قائماً دائماً . وقد أشارت «سوزان بيردى» إلى هذا الملمح حين أكدت أن شرطاً أساسياً من شروط تحقق الفكاهة أو النكات هو ألا ترتب عليها نتائج فعلية تمس الواقع أو الإنسان<sup>(٨)</sup> . إننا لا نضحك من الأمور التى تمثل تهديداً فعلياً لنا ، أو خطراً علينا ، إلا بعد انحسار الإحساس بالخطر أو التهديد . وإذا استطعنا أن نضحك منها فيما بعد ، فإن ذلك يعنى أنها قد «انفصلت» عن حياتنا وواقعنا . وفى ضوء هذا «الانفصال» ، أو «البعد» الشرطى عن الواقع الفعلى المعاش فى ظاهرة الضحك ، هل يمكننا توظيف الضحك كسلاح لتغيير الواقع ؟

ويرتبط الملمح الأساسى الثانى فى ظاهرة الضحك بالملمح الأول . فإذا كان الأول يشترط ألا يمس خطر التناقض أو التشوه واقع الإنسان ، فإن الثانى يشترط ألا يثير التناقض أو التشوه تعاطفه . لقد وصف أحد



علماء النفس ( وفي ظني أنه كان الأمريكى وليام ماكدوجل ) - وصف الضحك بأنه مضاد حيوى ، اخترعه الإنسان لمقاومة نزعة التعاطف مع آلام البشر ، التى قد تولد الكآبة إذا زادت عن حدها . ويؤكد «جبرى بالمر» هذا الشرط حين يتحدث عن ضرورة ما أسماه «العزل الكوميدي» [Comic insulation] ، ويقصد به افتراض وجود طبقة عازلة تحول دون حدوث أى خطر حقيقى فعلى «لضحية الفكاهة» ، أو موضوع الضحك<sup>(٩)</sup> . فسقوط صخرة على شخصية تعاطف معها فى نص درامى واقعى لا تثير ضحكنا بالمرة ، ليس فقط لأننا نخشى عليها من الأذى ، ولكن لأننا أيضاً نصدق لحظياً - فى إطار النص الواقعى ( الذى يخفى حقيقته المصنوعة ) - أن أذى « حقيقياً » سيلحق بها . والعكس صحيح فى حالة النصوص الكوميديّة . وإذا كان الضحك لا يتحقق إلا فى حالة هذا «العزل» عن الإحساس بالخطر ، إزاء أنفسنا أو الآخرين ، ألا يؤكد هذا انفصاله الشرطى عن الواقع ؟ ويطرح السؤال نفسه مرة أخرى حول سلبية وإيجابية الضحك ، وحول آثاره على جمهور المسرح . ولنحاول الآن الإجابة على هذا السؤال .

## ٢ - الضحك وخلقلة الخطاب السائد:

### ٢ - ١: الضحك كوسيلة لتأكيد الفاعلية الإنسانية:

يعتمد الضحك - سواء حدث تلقائياً فى الحياة إزاء ظاهرة ما ، أو حدث نتيجة عملية « إضحاك » متعمدة - كما أسلفنا - على خرق مؤقت

لقواعد إنتاج الدلالة السائدة ، يتضمن اعترافاً بها فى نفس اللحظة ، وتأكيداً للسلوك الصحيح السائد فى المجتمع . هل يعنى هذا « الخرق / الاعتراف » خضوعاً وتكريساً للخطاب السائد ؟ أم هل يمكننا القول بأنه يضع المشاركين فى الضحك فى موقع السيادة والتحكم بالنسبة له ؟

تؤكد لنا « بيردى » فى دراستها التى أشرت إليها آنفاً أن الضحك - والقدرة على الإضحاك ، والمفاكهة ، وتبادل النكات - ترتبط ارتباطاً شرطياً بالتمكّن التام من اللغة - بمفهومها الواسع ، الذى يضم كل أنظمة العلامات فى أى مجتمع . فدون هذا التمكن لا يستطيع الإنسان إدراك التناقض أو الخلل حين يحدث ، أو إحداثه عمداً ، ويستحيل الضحك . وعند ممارسة عملية الخروج على قوانين « اللغة » ( أو ما أسماه عالم النفس الفرنسى « لاكان » بالنظام الرمزي - Symbolic Order ) ، ثم العودة إليها ، يتولّد الإحساس بالفاعلية الإنسانية القصوى - أى بالذاتية [Subjectivity] .

وينبع هذا التأكيد للفاعلية الإنسانية فى عملية الضحك من إدراكنا لتمكّننا من القاعدة المنظمة للغة ( أو أنظمة الدلالة ) ، وقدرتنا على خرقها . فإذا كانت قاعدة اللغة وفق عالم اللغويات « فرديناند دوسوسير » هى « التماثل / الاختلاف » ، التى تفرض قانون تحديد مدلول واحد لكل دال واحد على التوالى ، فإن الفكاهة تعتمد بالدرجة الأولى على

خرق هذا القانون ، وتطرح - مثلها في ذلك مثل الشعر - استخداما خاصا للغة ، أو أنظمة العلامات ، يعتمد على طرح مدلولات مختلفة لدال واحد ( كما يحدث في اللعب على الألفاظ ) ، أو دوال متعددة لمدلول واحد في نفس اللحظة ( كما يحدث حين تتحول « بورشيا » مثلا في مسرحية تاجر البندقية من امرأة مدلولها «بورشيا» إلى امرأة ورجل مدلولها «بورشيا» ) (١٠) .

ألا يمكننا القول في ضوء هذا بأن الفكاهة تستطيع عن طريق هذا الخرق المستمر لقانون إنتاج الدلالة أن تخلخل قواعد الخطاب السائد ، مما قد ينتج عنه في المدى البعيد خلخلة الأيديولوجيا المهيمنة ، وفضح التناقضات التي تحاول أن تخفيها ؟

## ٢- ٢: الضحك ومفهوم « الكرنفال » عند (باختين) :

يستند مفهوم الكرنفالية [Carnival - the Carnavalesque] عند الناقد الروسي « ميخائيل باختين » إلى مفهومه عن اللغة ، باعتبارها حقل صراع لمنطوقات متعددة [Heteroglossia] ، أو أفعال كلام ، يسعى كل منها إلى فرض معنى معين على الكلمات المتداولة . فاللغة عند «باختين» يعاد إنتاجها مع كل استخدام في موقف محدد ، إذ إن الموقف ، أو السياق ، هو الذي يختار دلالة معينة وسط دلالات عديدة ، كما أن إيقاع الحديث ونبرته يضيفان على اللغة خصوصية عالية . ووفق

هذا يصبح سياق المنطوق - أو ما يسميه « باختين » بالتيمة [theme] - هو عنصر التفرد ، وليست الجمل ذاتها . وكما يرتبط المنطوق [utterance] بالسياق ، فإنه يرتبط أيضاً بقائله ، ذلك أن النفس [psyche] عند «باختين» ليست جوهرًا كاملاً في الفرد ، منفصلاً عن اللغة ، بل كيائاً يتخطى حدود الكائن الحي ، أى كيائاً اجتماعياً يتغلغل في الكيان الحي لكل فرد<sup>(١١)</sup> .

وفي تحليله للنصوص الكلاسيكية ، وخاصة روايات «رايبليه» ، استلهم «باختين» الاحتفالات الموسمية القديمة ، التي كان يتم خلالها خرق الأعراف ، وقلب المواضع السائدة ، وتبادل الأدوار لفترة محددة ، وأسس عليها فكرة « النص الكرنفالي » ، الذي تنعدد فيه الأصوات وتتجاوز ، دونما مراتبية ، مما يفضى إلى خلخلة الخطاب السلطوى السائد ، وفضح تناقضات الأيديولوجيا ، باعتبارها بناءً وهمياً ، يخفى أكثر مما يظهر ، لي طرح صورة متسقة للعالم<sup>(١٢)</sup> .

ولم يكن غريباً أن يهتم «باختين» بالفكاهة والضحك في كتابه عن «رايبليه» - رايبلية وعالمه ؛ فالضحك والفكاهة يشبهان « الكرنفال » في قلبهما للمواضع السائدة لفترة مؤقتة ، وفي قدرتهما على الخرق المؤقت لقانون إنتاج الدلالة ، وفي الانفصال المؤقت عن الواقع ، واقتناص سلطة الخطاب لفترة ، أو خلخلة الخطاب السائد على أقل تقدير .

وإذا كان قلب المواضعات السائدة فى الكرنفال يساعدنا على التحرر من إسارها لفترة ، مما يجعلنا نشكك فى اعتيادية الانظمة المراتبية ، والأدوار الاجتماعية ، وسلطتها ، وكذلك فى النظرة إليها باعتبارها قوانين طبيعية ، أو حقائق أزلية ، إلا أن حدوث هذه الاحتفاليات الكرنفالية فى أوقات ومناطق معينة ، يحددها النظام ، قد يجعل البعض يتشكك فى فاعليتها .

وقد يسأل سائل : هل ستساعدنا على التحرر فى المدى الطويل ، أم أنها تساهم فى التنفيس الذى يضمن استمرار الانظمة ؟ وتعتمد إجابة هذا السؤال على قوة السلطة النفسية لرؤية العالم السائدة ، ومدى تغلقها فى نفوس المشاركين فى الكرنفال . فالكرنفال قد ينتهى بعودة كل شخص سلمياً إلى قواعده ، وقد ينتهى - كما حدث فى أحيان كثيرة - بالشغب والاضطرابات .

وينطبق ما قلناه عن الكرنفالية على الفكاهة أيضاً . قالفكاهة - كنمط من أنماط إنشاء المعنى يخالف النمط السائد - تجادل القيود النفسية والثقافية وتحاورها . والفكاهة بهذا المعنى تصلح لأن تكون وسيلة لتحقيق درجة من التوافق والمصالحة مع الخطاب السائد ، كما تصلح أيضاً كوسيلة لخلخلته .

### ٣ - نحو مفهوم تقديم الكوميديا :

#### ٣ - ١ : خلطة الخطاب السائد كمعيار للكوميديا التقديمية :

طرح لنا الباحثون على مر التاريخ مفاهيم عديدة للكوميديا<sup>(١٣)</sup> نستطيع أن نلخصها في تيارات ثلاثة :

● أما التيار الأول ، فيرى في الكوميديا نشاطاً اجتماعياً بالدرجة الأولى، يرتبط بالواقع ، ويتناول الإنسان في إطاره الاجتماعي - بعيداً عن الميتافيزيقا ، ويسعى إلى الانتقاد الساخر للميوب الاجتماعية والأخلاقية ، بهدف إصلاحها وفق نسق القيم المهيمن في المجتمع . ويرتبط هذا التيار « بأرسطو » اليوناني ، و « هوراس » الروماني ، والنظرية الأدبية الكلاسيكية عامة ، ولا يزال حياً ومؤثراً حتى الآن .

● أما التيار الثاني ، فيربط الكوميديا ، صراحة أو ضمناً ، بالاحتفالات الطقسية بعودة الربيع وتجدد الحياة ؛ ويرى فيها احتفالاً بالحياة ، وبقدرة الإنسان على تجاوز جذب الشتاء ، وكل المحبطات والمشاكل . لقد وصف عالم النحو والبلاغة اللاتيني «دوناتوس» ( في القرن الرابع الميلادي ) الكوميديا بأنها نسق التحول من الخلاف إلى المصالحة ، ومن المتاعب والمصاعب إلى الفرح والسرور . وقد ساد هذا المفهوم إبان العصور الوسطى ،

وحتى عصر النهضة ( الذى شهد عودة المفهوم الاخلاقى الإصلاحى للكوميديا مرة أخرى على ساحة النظرية الأدبية ) ، إذ نجد «دانتى» فى خطابه الشهير إلى (Can Grande) يستخدم مصطلح الكوميديا ليصف التحول من ظروف المحنة والشدة إلى حالة السعادة والرخاء<sup>(١٤)</sup> . وفى القرن العشرين ، نجد المفهوم نفسه يتردد على لسان «نورثروب فراى» ، فى مقاله عن « قضية الكوميديا » ، إذ يقول : « إن النسق الطقسى ، الذى يكمن خلف الأثر التطهيرى للكوميديا ، يتمثل فى الصحوة التى تعقب الموت ، وفى بحث أو قيامة البطل الساقط ، فى صورة بطل صاعد جديد »<sup>(١٥)</sup> .

● أما التيار الثالث، فىرى فى الكوميديا ترفيهاً وتنفيهاً ، أى خروجاً احتفالياً كرنفالياً مؤقتاً يؤكد - من حيث كونه « عطله » - النظام السائد . وقد يصل هذا التأكيد إلى مرتبة التكريس فى أحيان ، وقد يعمل هذا التأكيد - بصورة مناقضة - على استشارة الوعى لدى جمهور معين ، فى فترة تاريخية معينة ، بضرورة التغيير .

وقد حاولت « سوزان بيردى » ، فى دراستها الكوميديا والتمكُّن من الخطاب ، أن تحدد مفاهيم الأنواع المألوفة من الكوميديا ، فى ضوء درجة اشتباك كل نوع مع الواقع المعاش ، فتوصلت إلى أن الهزلية ، أو «الفارس» ، هى أقل هذه الأنواع إحالة إلى الواقع واشتباكاً معه ؛ فهى خروج على الأنظمة المعرفية والاخلاقية المألوفة ، لا يستهدف سوى

التحرر الوقتى من إسارها ، والتنفيس عن المكبوت . أما « الكوميديا » ، فهي - وفق رأيها - « خروج » يشتبك بدرجة ما مع الواقع ، لكن الاشتباك عادة ما ينتهى بالمصالحة ، التى تتمثل فى « النهاية السعيدة » ، وإقرار صحة الواقع . أما الدرامات الساتورية ، التى تستهدف الواقع بالسخرية اللاذعة ، والدرامات التى تعتمد فى نسق بنائها على التورية الساخرة ، فتمثل أكثر أنواع ( ما يطلق عليه عامة اسم ) الكوميديا إحالة إلى الواقع واشتبكا معه <sup>(١٦)</sup> .

وأعترف أننى لا أميل عادة إلى مثل هذه التقسيمات النوعية ، رغم اعترافى بفائدتها ، بل وضرورتها فى بعض الأحيان ؛ فقد لمست من خلال خبرتى الشخصية ، وقرائتى ، أن معظم الكوميديات ( أى الدرامات التى تعتمد الفكاهة نسقًا بنائيًا لها ) التى نجحت فى تحقيق الاشتباك الحيوى مع أجيال وعصور متعددة ، هى أعمال تجمع كل أنواع الكوميديا التى ذكرتها « بيردى » - أى الفارس ، والكوميديا الاحتفالية ، والكوميديا الساتورية [Satire] ، وكوميديا المفارقات والتوريات الساخرة ويصدق هذا القول على الملك هو الملك ( لسعد الله ونوس ) ، وصكة السلامة ( لسعد الدين وهبة ) وكوميديا ( لفاضل جعابى ) ، ويا ثورة فى خيالى ( للممنصف السويى ) ، كما يصدق على حلم ليلة صيف أو الليلة الثانية عشرة أو كما تهوى ( لشكير ) على سبيل المثال ، أو على الأم شجاعة ( لبريخت ) أو المستقبل فى البيض ( ليونسكو ) مثلاً .



ولا نبالغ إذا قلنا إن مثل هذه الأعمال ، التى توظف آليات واستراتيجيات الفكاهة والضحك ، وتجاوز الواقع والأنظمة ، كما توظف كل أنماط الكوميديا ، تستطيع أن تحقق - مثلها فى ذلك مثل الرواية فى تحليل «باختين» - خلخلة الأيديولوجيا ، عن طريق طرح اللغة ( بمعناها الواسع ) كحفل صراع يشتمل على « خطابات » [Discourses] متعددة ، متجاوزة ، ومتزامنة . لقد قال «فوكوه» مرة : « يعلمنا علم النفس أن الخطاب سلطة يحاول الجميع اقتناصها »<sup>(١٧)</sup> .

وهذا ما تعلمنا إياه الكوميديا أيضًا ، فى أكثر صورها فعالية .

لكن ثمة مفارقة تبرز فى هذا السياق . وتكمن هذه المفارقة فى أنه كلما ازدادت قدرة الكوميديا على خلخلة الأيديولوجيا ، وصورة العالم المهيمنة ، والخطاب السائد ، اقتربت مما أسماه « ج . ل . ستاين » بالكوميديا السوداء ، أو الداكنة<sup>(١٨)</sup> . فزعزعة الخطاب السائد ، أو النظام الرمضى ، أو صورة العالم المهيمنة ، قد تبلغ درجة يستحيل معها العودة إلى أى يقين ، مما يؤدي إلى تحول الخروج « الفكاه » المؤقت على النظام إلى خروج دائم . حيث قد ينتفى الإحساس « بالعطلة » المؤقتة ، ويتحول إلى «بطالة» دائمة- أى إلى فراغ يتطلب بحثًا شائكا عن بدائل للنظام المعرفى المنهار . فتياب الإطار المرجعى اليقضى أو تدميره يفضى حتمًا إلى النسبية ، وتعدد المنظور ، مما قد ينفى تمامًا الإحساس بالمتعة والقوة ، الذى ينبع من التحكم المؤقت فى نظام ثابت عن طريق

الفكاهة. ولا تسمح مثل هذه الحالة بوجود الكوميديا كاحتفال تصالحي ، أو حتى كخروج كرنفالي ، إذ يتحول العمل الكوميدي آنذاك إما إلى خطاب عبثي مأساوي، يعنى غياب البقين ، وإن اتشح بمسوح الكوميديا والفكاهة، كما هو الحال فى مسرحيات فى انتظار جودو أو لعبة النهاية أو الأيام السعيدة ، ( لصمويل بيكيت ) ، وإما إلى خطاب تحريضى ، يدعو إلى نظام بديل للنظام الحنهار ، كما يفعل «بريخت» فى الأم شجاعة وغيرها من مسرحياته الفكاهة ، أو كما فعل محمد عنانى فى كوميديا جاسوس فى قصر السلطان .

### ٣- ٢: الكوميديا العربية ودرجة خلخلة الخطاب السائد:

احتفل «باختين» بالنصوص الكرنفالية ، التى تشكل من صراع أصوات وخطابات متباينة ، أو وجهات نظر متعددة ، لأنها تُعرّض الأيديولوجيا المهيمنة لخطر التفكيك .

واحتفل الفرنسى « رولان بارت » أيضاً بالنصوص [«Open» or «writerly» texts] ، وكان يعنى بها النصوص التى لا تتفنع بالواقعية المفرطة لتخفى حقيقتها المصنوعة ، والتى تُشرك القارئ فى إنشاء معناها، دون أن تفرض عليه منظوراً أحادياً يفرضه المؤلف . ورغم انسياق عدد كبير من النقاد إلى إدانة النصوص الواقعية ، بدعوى أنها نصوص منغلقة [closed] ، تحول القارئ إلى متلق سلبي ، وتساهم بذلك فى تكريس الأوضاع القائمة ، والخطاب السائد<sup>(١٩)</sup> -

وسواء اتفقنا مع هذه الآراء أو اختلفنا معها ، مهتدين بكتابات «باختين» عن الرواية الواقعية الكلاسيكية ، لا يملك الإنسان إلا أن يضع الكوميديا الواقعية فى موضع خاص ، بعيداً عن بقية النصوص الواقعية اللاكوميديّة؛ ذلك أن عنصر المفارقات اللغوية والعلامية ، الذى يثير الضحك ، يُنتج بالضرورة نفى التوحد الوجدانى الكامل مع الشخصيات ، كما ينفى عنصر الإيهام بدرجة كبيرة . أضف إلى ذلك أن النص الكوميدي - واقعياً كان أم لا - لا يمكن أن يتحول إلى نص مغلق ، أو مغلق بصورة كاملة ، ذلك أنه يتميز بفائض لغوى ، سواء فى مجال الدوال أو المدلولات - فائض يتمثل فى النكات اللفظية والمبالغات . فكما قال «ميك إيتون» : « إذا بقى ثمة شئ لدينا يمكن أن يُعرّف مُنتجاً ما بأنه كوميدى ، فإن هذا الشئ يتمثل فى تلك الزوائد الفائضة عن الحاجة ، التى تقطع تدفق السرد لحظياً ، مثل النكات اللفظية والحركية» (٢٠) .

إن الكوميديا الواقعية - مثلها فى ذلك مثل الكوميديا اللاواقعية - قد تصبح «عطلة كرنفالية» - أى رحلة خارج الخطاب السائد ، تسعى إلى تقويض سلطته ، من خلال صراع المنطوقات ، وقلب المواضعات .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : أين الكوميديا العربية من هذا المفهوم ؟ وتحتاج الإجابة على هذا السؤال إلى بحث تاريخى تحليلى

شامل . وكل ما أستطيع طرحه فى هذا المجال الضيق هو رأى عام ،  
تجريبى ، يحتاج إلى الكثير من التمحيص والتحقيق .

لقد لاحظت من قراءاتى لنتاج الكوميديا العربية ، قديماً وحديثاً ،  
أن الفكاهة القائمة على «التنفيس» تحظى بنصيب الأسد فيها - سواء اتخذ  
هذا التنفيس شكل كسر التابوهات الأخلاقية ( فى صورة الثورة على  
التقاليد ، أو التمرد الجزئى ، أو الإشارات الجنسية ، أو الإباحية  
اللفظية ) ، أو اتخذ شكل الفكاهة المدوانية ( فى صورة التعدى بالأيدي  
أو اللسان على الآخر - أى الضرب ، السباب ، الردح ... إلخ ) .

وتندر فى عالمنا العربى الكوميديا التى تشير الضحك عن طريق  
التنبية إلى التناقضات التى تسعى الأيديولوجيا المهيمنة إلى إخفائها ، أو  
الكوميديا التى تُسائل الخطاب السائد فى المجتمع - وهى الكوميديا التى  
بلغت أوج تألقها فى الملك هو الملك ( لسعد الله ونوس ) أو الغرافير  
( ليوسف إدريس ) أو سكة السلامة ( لسعد الدين وهبة ) أو كوميديا  
( لفاضل جمعايى ) ، ويضيق المجال عن ذكر كل الأمثلة على قلتها .

ويمكننا من قراءة التاريخ أن نتكهن بأحد أسباب هيمنة نمط كوميديا  
التنفيس على المسرح العربى . ففي العصور الوسطى ، فى أوروبا ،  
اعتمدت الفكاهة عامة ، بصورة شبه كاملة ، على كسر التابوهات  
الأخلاقية ، بهدف التنفيس عن الغرائز والطاقات العدوانية المكبوتة .

وترى «بيردى» أن السبب فى ذلك كان سيادة نسق عقائدى صارم ،  
وتسلطه على شتى مناحى الحياة<sup>(٢١)</sup> .

ولما كانت مصر والعالم العربى قد عانت فى تاريخها الحديث ،  
ليس فقط من تسلط الحاكم أو المستعمر ، بل أيضاً من هيمنة الانسقة  
العقائدية الجامدة ، التى تضع قيمة الطاعة فوق قيمة الحوار ، كان من  
الطبيعى أن تسعى الكوميديا إلى التنفيس . والآن ونحن نشهد ما يشبه  
الردة الفكرية فى عالمتنا العربى - أو فى بعض بلدانه - أى تقلص المد  
التنويرى ، وتكريس الفكر السلقى ، وذلك رغم وجود بعض مظاهر  
التقدم والتحرر الشكلى ، ربما فَرَّ لنا ذلك اعتماد الغالية العظمى من  
الكوميديات ، التى تشهدها مسارح العالم العربى الآن ، على الكسر  
المؤقت للتأوهات ، بهدف التنفيس ، دون أن تجرؤ على مساءلة النظام  
«المعروفى / الأخلاقى» السائد. مساءلة حقيقية ، كما فعلت العديد من  
الكوميديات التقدمية فى فترة المد الثورى فى العالم العربى .

إننا فى أشد الحاجة الآن إلى توظيف الفكاهة لمساءلة القيم ،  
والمخطأب السلقى السائد ، وإفساح المجال للتغيير ، وإلا تحول الضحك  
فى مسارحنا إلى قهقهات جوفاء ، تصدر عن جماجم فارغة ، مثل جمجمة  
المأسوف عليه «بيوريك» ، التى وجدها هاملت محشوة بتراب العدم .

## مراجع

- 1 -Hobbes, Thomas, Leviathan, ed. C.B. Macpherson, Harmondsworth, Penguin, 1968, p125.
- 2 - Freud, S. Jokes and their Relation to the Unconscious, 1966 paperback edn., London, Routledge and Kegan Paul, p.156

كما وردت في :

Howarth, W. D. (ed.), Comic Drama : The European Heritage, London, Methuen, 1978, p.13

كما وردت في :

Lauter, P. (ed.), Theories of comedy, Garden City, N.Y., Doubleday, Anchor, 1964, p. 359

- 5 - Koestler, Arthur, The Act of Creation, London, Pan, 1970
- 6 - Nash, Walter, The Language of Humour, London, Longman, 1989
- 7 - Palmer, Jerry, The Logic of the Absurd, London, British Film Institute, .1987
- 8 - Purdie, Susan, Comedy : The Mastery of Discourse, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1993, p.60

9 - The Logic the Absurd, p. 45

10- See chapter 2, "Joking as the "Ab-use" of Language in Purdie's Comedy : The Mastery of Discourse.

11 -

: انظر

Griffith, Peter, "Bakhtin, Foucault, Beckett, Pinter" in the Death of the Playwright, ed. by Adrian Page, London, Macmillan, 1992, pp. 77-114

12 -

: انظر

Bakhtin, M., "Discourse in the Novel", The Dialogic Imagination, Four Essays, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin, Univ. of Texas Press, 1983, pp. 259-422

: وايضاً

Bakhtin, M., Speech Genres and Other Essays, trans. Vern W. McGee, Austin, University of Chicago press, 1986

: وايضاً

Bakhtin, M., Rabelais and his World, trans. Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana Univ. press, 1984

13 -

: انظر

Palmer, D. J., Comedy : Development in Criticism, London, Methuen, 1984

وأيضا :

Howarth, W. D. (ed.), Comic Drama : The European Heritage, London, Methuen, 1978

14 -

انظر :

Palmer, D. J., Comedy : Development in Criticism, p.31 .

15- Fry, N., "The Argument of Comedy", in D.J. Palmer (ed.), Comedy : The Theory of Comedy in Literature, Drama and Criticism, London, Oxford Univ. Press, 1948, p. 78

16- Purdie, Suson, Comedy : The Mastery of Discourse, pp. 114-116.

17 -

انظر :

-Rice, Pand Waugh, P., Modern Literary Theory, London, Edward Arnold, 1989, p. 221

18 -

انظر :

-Styan, J.L., The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy, 2nd edn., London, Cambridge Univ. Press, .1968



-MacCabe, Colin, "Realism and the Cinema : Notes on some Brechtian Theses", first published in Screen, reprinted in Theoretical Essays : Film Linguistics, Literature, Manchester, Manchester Univ. Press, 1985 , pp. 33-57.

20 - Eaton, Mick, "Laughter in the Dark", Screen, 22,2, 1981, p. 22

Purdie, Susan, "Cultural Relativity and Joking Structures in Comedy : The Mastery of Discourse, pp. 171-176.

## المسرح بين الأصالة والتجديد

تشغل قضية الأصالة الساحة الثقافية في مصر الآن ، بل وربما في العالم العربي كله . وتترك في الساحة تيارات فكرية عديدة ، يحاول كل منها أن يفرض دلالاته الخاصة على اللفظة ، في ضوء علاقتها بقضية المعاصرة من ناحية ، وقضية التأثير الثقافي - أو ما يسمى بالغزو الثقافي أحياناً - من ناحية أخرى ، في ظل العولمة .

وحيث إن المسرح كان دائماً وعلى طول تاريخه أكثر الفنون عامة التصاقاً بالمجتمع - فهو نشاط جماعي في مرحلة الإعداد والتنفيذ ، ونشاط جماعي أيضاً في مرحلة التلقى - لهذا نجد أن قضية الأصالة تبرز فيه بشكل واضح ، بل إنها تمثل المفتاح الأساسي لفهم ما يدور على الساحة المسرحية في مصر الآن .

إن القارئ لتاريخ المسرح المصري ونتاجه في القرن العشرين ، لا يلبث أن يكتشف أن ثمة ثلاثة تيارات أساسية قد هيمنت عليه وتحكمت في مساره على مستوى الممارسة والنظرية . أما التيار الأول ، فهو تيار الاقتباس والتعريب ، والمحاكاة للأشكال المسرحية الأجنبية ، خاصة التقليدي والراسخ منها . ويمثل هذا التيار في أفضل صوره ،

وأكثرها إيجابية ، محاولة لتطويع الموضوعات العربية والمحلية للأنماط المسرحية الغربية ، ولا يكتفى بمحاكاة المضامين والأشكال الغربية واختيار الملائم منها للذوق العربى والثقافة العربية . ويستند هذا التيار إلى فكرة أن المصريين والعرب عمومًا لم يعرفوا المسرح فى التعريف الأوروبى ؛ وعلى هذا ، فالأصالة فى المسرح لا يمكن أن تتخطى حدود الموضوع إلى الشكل الدرامى . فالثقافة المصرية والعربية فى نظر هذا التيار تفتقر إلى تراث مسرحى يمكن استلھامه فى إحداث نهضة عربية مسرحية صحيحة .

وقد بلغ هذا التيار أوجهه فى القرن العشرين ؛ على مستوى الممارسة، فى نشاط فرقة رمسيس ، وفرقة جورج أبيض ، ثم فرقة فاطمة رشدى وعزيز عيد إذ اعتمدت هذه الفرق المسرحية اعتمادًا شبه كامل على التعريب والاقتباس ، والإعداد عن نصوص أجنبية ، وجهدت فى الالتزام بتقاليد المسرح الأوروبى فى القرن التاسع عشر ، سواء فى أساليب التمثيل أو العرض ، أو تقاليد الاستقبال المسرحى . وعلى صعيد الإبداع الأدبى فى مجال الدراما آنذاك ، خاصة الدراما الشعرية ، نلاحظ أن أشهر الكتاب فى هذا المجال ، مثل أحمد شوقى وعزيز أباظة ، قد التزموا جميعًا بنمط الدراما الغربية الكلاسيكية ، وتجنّبوا الابتكار قدر الطاقة فى أساليب الصياغة الدرامية ، بحيث جاءت أعمالهم المسرحية قومية المضمون غربية الشكل .

أما التيار الثانى فى المسرح المصرى ، فكان أكثر مغامرة وإبتكاراً ، إذ ازدهر فى الخمسينيات وما بعدها - أى حين بلغت الثورة على الأشكال المسرحية التقليدية فى أوروبا ذروتها. وقد تأثر هذا التيار بموجة التجريب التى اجتاحت المسرح الغربى ، واستوعب تجارب رواد التجديد مثل سكاتور وبريخت وبيكيت ويونسكو ودورينمات وغيرهم. وحاول هذا التيار أن يخلق شكلاً مسرحياً يمتاز بأصالة تتخطى المضمون إلى الشكل ، ولكن دون انفلاق على الأجنة المسرحية فى التراث الشعبى المصرى مثل الموال والراوى وخيال الظل والاحتفالات الشعبية. وقد استوعب هذا التيار، إلى جانب التجارب الغربية الجديدة، حركة إحياء التراث والأدب الشعبى.

ويضيق بنا المجال هنا عن الحديث عن إبداعات هذا التيار المسرحى التوفيقى - الذى يسعى إلى التوفيق بين المحلية والعالمية - إذ إنه كان ولا يزال ( منذ محاولات يعقوب صنوع التوفيقية الأولى وحتى الآن ) أغنى التيارات ، وأكثرها حيوية وتنوعاً وإبداعاً .

ولكن المتبع للمسرح يستطيع أن يتلمس ملامح هذا التيار فى أعمال ألفريد فرج ويوسف إدريس ومحمود دياب ونجيب سرور ويسرى الجندى وأبو العلا سلامونى ورأفت الدويرى وعبد العزيز حمودة وفوزى فهمى وغيرهم. إن هؤلاء يشتركون على اختلاف مذاهبهم ورؤاهم فى محاولة صهر الأساليب المحلية والغربية ، لطرح مضامين محلية وشعبية وتاريخية، بحيث تصبح الأساليب الغربية الحديثة جزءاً لا يتجزأ من

نسيج مسرحى مصرى صميم ، لكنه يتخطى حدوده المحلية الضيقة ليصبح فناً عالمياً .

وأما التيار الثالث والأخير فى المسرح المصرى ، فيمثل محاولة لتوخي الاصاله عن طريق نبذ كل ما هو أجنبى ، والتركيز على أنماط التعبير الشعبية ذات الصبغة المسرحية ، وتطويرها من داخلها . وهذا النوع من العروض يستخدم خامه شعبية - قد تكون تجربة تاريخية محددة مرت بها الجماعة ، وتركت أثراً عميقاً فى وجدانها ، أو مجموعة من الموروثات الشفاهية التى خرجت من حيز الزمن التاريخى إلى حيز الزمن الوجدانى للجماعة - ويعتمد على مبدأ الارتجال الجماعى المنظم فى صياغتها صياغة مسرحية تتفق وتقاليد التعبير الشعبية المتوارثة والمائدة فى الجماعة .

ومن التجارب الهامة التى نذكرها فى هذا المجال تجربة هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى ، حيث تم العرض فى جرن من أجران القمح فى الستينيات ، وتجربة سهرة ريفية التى قدمها المخرج أحمد إسماعيل فى قريته - شبرا باخوم - بمحافظة المنوفية عامين متواليين ، ثم أخيراً العرض الدينى الذى قدمه عبد الغفار عودة بعنوان رجال الله فى خيمة فى حى الحسين ، واستخدم فيه المنشدين الدينيين والمداحين ، وأجلس المتفرجين على حصير على الأرض ، كما يحدث فى دور العبادة .

وهذه التجارب تمثل حلقة في تيار متصل في العالم العربي ، نلمح حلقات أخرى له في تجارب روجيه عساف في مسرح «الحكواتي» في لبنان وفي تجارب المسرح الاحتفالي في المغرب العربي . ويأمل بعض قادة هذا التيار الفني / الفكري في المسرح ، من أمثال روجيه عساف ، أن يصلوا يوماً إلى تخليق نظرية مسرحية شرقية عربية صرفة ، تقف جنباً إلى جنب مع النظريات المسرحية الغربية في أوروبا . ورغم أنني لا أعتقد أن أصالة أي ثقافة أو فن تكمن في عزلتها التامة عما حولها من ثقافات وتجارب فنية ، بل وأرى في هذا السعي مخاطر الجمود والانغلاق والانكماش ، فمن حق كل فنان أن يحاول وأن يجرب ، ولنتنظر ما تأتي به الأيام .

## حول ترجمة النص المسرحي

### شهادة من واقع التجربة الشخصية والخبرة العملية

تتطلب الترجمة الأدبية من لغة إلى أخرى ، فى كل الأحوال ، إلماماً واسعاً بالتراث اللغوى والأدبى لكل من اللغتين ، كما تقتضى أيضاً دراية عميقة ومتشعبة بالخلفية التاريخية ، والشفرة الثقافية ، التى تؤطر كل مرحلة من مراحل تطور هذا التراث . فاللغة لا تنشط دلاليًا إلا من خلال سياق ثقافى مُركَّب ، يتميز بالتحول الدائم ، ويرتبط بحركة المجتمع والتاريخ . والشفرة الثقافية التى أعينها تشكل من حصيلة المعارف والخبرات المتاحة لمجتمع من المجتمعات فى فترة زمنية ما ، وشبكة الفرضيات والعقائد ، والمعادن والتقاليد ، التى تُبطن ممارساته ، وتتدخل فى تشكيل وعيه ، إلى جانب التراث المُرسَّب فى اللاوعى الجمعى . ولما كانت اللغة حقل صراع - كما يقول ميخائيل باختين - أى مجالاً لصراع المعانى والأصوات ، تتحقق فيه السطوة المؤقتة لمن يفرض صوته وتفسيراته لرموز اللغة ودلالاتها ، وإذا كان الوعى بالذاتية والتفرد لا يتخلق ( فى رأى باختين أيضاً ) إلا حين يُلجُّ الإنسان عالم اللغة الرمزى ، ويشتبك معه فى جدل ، يتنوع فى نتيجته ما بين قبول

السائد ، أو تحويره أو رفضه ، لإحلال تفسيرات جديدة . . . إذا سلمنا بهذا ، وقبلنا أن هذا هو الحال ، نستطيع أن ندرك أية حركة دائبة مصطنعة راخرة تكمن تحت السطح الهادئ ، المستقر نسبياً ، للشفرة الثقافية فى أية مرحلة من حياة مجتمع ما .

لذلك يصبح الإمام بالشفرة الثقافية للغة أجنبية أمراً صعباً ومعقداً ، وهمّ دائم مقيم . فالشفرة الثقافية لآى مجتمع من المجتمعات تشتمل رغم وحدتها العامة على دروب وشعاب شديدة التنوع ، تختلف باختلاف الطبيعة الجغرافية لكل إقليم من أقاليم البلد الواحد ، وتاريخه الخاص ، والتراث الشعبى للجماعة التى ترتبط به ، وظروفه الاقتصادية والسياسية ، وتركيبه الاجتماعى . ويتجلى هذا التنوع والتشعب فى الشفرة الثقافية العامة - فى بلد كبريطانيا مثلاً - فى اختلاف اللهجات من إقليم إلى آخر . واختلاف اللهجات هذا ليس مجرد اختلاف فى طريقة نطق الكلمات وحسب ، بل اختلاف يمتد إلى نغمات الصوت ، والإيقاع المُنظَّم للحديث ، كما يشمل اختيار المفردات ، والتشبيهات والاستعارات ، ويشير ضمناً إلى الإطار المعرفى المرجعى لسكان هذا الإقليم ، وطبيعتهم المزاجية ، وطبيعة استجابتهم للعالم من حولهم ، ومحركات الخيال لديهم ، ومساراته .

إن سكان اسكتلنده ، وشمال أيرلنده ، وويلز ، يختلفون اختلافاً واضحاً عن بعضهم البعض ، وعن سكان انجلترا ؛ كما أن سكان



انجلترا نفسها يختلفون فى شمالها الصناعى عن جنوبها الزراعى ؛ بل إن سكان الجنوب نفسه يختلفون فى الشرق عنهم فى الغرب ، فساكن مقاطعة «كنت» فى الشرق ، يختلف فى مزاجه وحساسيته ولغته عن القاطن فى مقاطعة «كورنول» فى الغرب مثلاً .

ومما يزيد الامر تعقيداً أمام المترجم من اللغة الإنجليزية وإليها ، أن اللغة الإنجليزية - مثلها فى ذلك مثل اللغة الأسبانية واللغة العربية مثلاً - هى اللغة السائدة فى مناطق شديدة التباين - مثل الولايات المتحدة الأمريكية ، وأستراليا ، والهند ، وسنغافورة ، وبعض البلاد الأفريقية . ولأن اللغة كيان حى ، يتخلق فى رحم الممارسة ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة المعاشة ، فقد اكتسبت اللغة الإنجليزية فى كل هذه المجتمعات خصائص مميزة .

وقد سهّلت الطبيعة المميزة للغة الإنجليزية هذا التمايز من بلد إلى آخر ، فهى لغة اصطلاحية بالدرجة الاولى ، تسمح بتوالد المعانى من توليف عدد من المفردات المنفصلة ، كما تفسح مجالاً رحباً للاستعارات والتلاعب اللفظى . لذلك قد تظهر كلمات أو عبارات جديدة ، يصطلح الأمريكيون مثلاً على معانيها ، بينما تستعصى على فهم البريطانيين ، أو الهنود ، والعكس صحيح . فما بالك بمترجم ليست لغته الاولى هى الإنجليزية ؟

وفى القرن العشرين ، خاصة فى نصفه الثانى ، برز إلى الساحة عاملان جديداً ضاعفاً من متاعب المترجم وعنائه .

١ - كان العامل الأول هو ما يمكن تسميته بالثورة الديمقراطية فى اللغة على سطوة وهيمنة « إنجليزية المتعلمين » ، التى يُطلق عليها أحياناً [Queen's English] ، أو [B. B. C. English] ، أى الإنجليزية المعتمدة كما تتحدثها الملكة ( أو الملك فى الماضى ) ، وكما تُبث من محطة الإذاعة البريطانية . لقد كانت هذه الإنجليزية المعتمدة الموحدة (التي يحاول البروفسور هيجنز أن يلقنها لبائعة الزهور إلايزا دوليتل فى مسرحية برنارد شو الشهيرة ببجماليون ، التى عُرفت بعد عرضها على الشاشة باسم سيدتى الجميلة ) هى لغة التعليم والأدب الرسمى قرونًا طويلة ، لذلك كانت لغة توحيد الكاتبين بالإنجليزية على اختلاف تراثهم وخلفياتهم . لكن الحال الآن تغير ؛ ومع انهيار سلطة اللغة الرسمية ، ظهرت فى الأدب المكتوب بالإنجليزية - وخاصة أدب المسرح - ضروباً من الإنجليزية لم يكن المرء ليتصور ؛ من قبل رؤيتها مطبوعة فى صفحة كتاب ، أو منطوقة على خشبة المسرح . بل إن الإذاعة البريطانية نفسها قد أفسحت المجال لمراسلين يتحدثون بلهجات محلية قحة ، ولولا حرصها على مستمعيها الذين قد يستمضى عليهم فهم هذه اللهجات لازدادت الجرعة .

٢ - أما العامل الثانى ، فكان التزعة إلى التجديد والتجريب فى اللغة ، والخروج المنظم على الأساليب والأنماط المألوفة ، بل وتحطيم قواعد اللغة نفسها ، وإبداع لغات جديدة - كما فعل جيمس جويس فى روايته الشهيرة جنازة فينيغان ، وشعراء الصوتيات البحثة ، على قلتهم .

وفى حالة المترجم العربى ، الذى يترجم من الإنجليزية إلى العربية ، تبرر مشكلتان ، إلى جانب المشاكل السابقة ، وهما :

أولاً : اصطدام الشفرة الثقافية للنص الاجنبى بالشفرة الثقافية السائدة فى المجتمع الشرقى ، خاصة فى مجالى العقيدة والأخلاق . وعند حدوث هذا الاصطدام ، قد تنشط الرقابة الداخلية ، فتدفع المترجم إلى الحذف أو التخفيف أو التورية اللفظية ، مما يمثل خيانة للنص الأسمى ، أو قد يحجم عن ترجمة العمل من الأصل ، رغم قناعته بقيمته الادبية والإنسانية . أما إذا تسلىح بالشجاعة ، والتزم بالأمانة فى الترجمة ، فقد يصطدم بالرقابة الخارجية وأجهزتها ، فلا يرى نصه النور ، وتصبح الترجمة جهداً ضائعاً .

ثانياً : الحيرة بين الفصحى والعامية - خاصة فى حالة النصوص التى تستخدم الإنجليزية الدارجة ، وهى الأغلبية الآن فى النصوص المسرحية الإنجليزية . فالفصحى لها عيوب

ومحاسن ، وكذلك العامية . لقد جرى العرف على ترجمة النصوص الأدبية الأجنبية إلى الفصحى لفصاحتها ، وسهولة قراءتها ، ولأنها اللغة الموحدة بين البلاد العربية . وهى لاختلافها عن لغة الحياة اليومية ، تضىء درجة من التغريب أو التباعد بين القارئ والنص الأجنبى ، تناسب طبيعة النص الأجنبية . لكن حيادية اللغة الفصحى ، وطابعها الرسمى المتأدب ، قد يؤرق المترجم فى أحيان كثيرة ، ويشعره بأنها تقلل درجة الاحتدام الدرامى بين الشخصيات ، بل وتستأنس العنف فى بعض المسرحيات ، كما قد تطمس أو تخفف من درجة التباين اللغوى بين الشخصيات فى النص الأصبلى . أما العامية ، فهى على سخونتها وحيويتها ، شديدة الالتصاق بالواقع اليومى المعاش ، محملة بشفرته الثقافية ، مترعة بها ؛ ولذا فخطرها على النص الأجنبى شديد ، إذ قد تمحو شفرته الثقافية تماماً لتحل شفرتها محلها . واللغة العامية أيضاً قد تغرى المترجم بالمبالغة فى إيجاد معادلات لغوية محلية لبعض التعبيرات الدارجة فى الإنجليزية ، كأن يقول جون مثلاً

"There wasn't a soul in sight"

فيجعله المترجم يقول : " مكانش فيه صرّبخ ابن يومين " .

أو أن يقول بيتر :

"I wouldn't put it past him"

فتجىء الترجمة إلى العامية : « ده قادر وفاجر » .

إن الترجمة صحيحة في الحالتين ، لكن الشخصيات الأجنبية تكتسب مذاقاً مصرياً لاذعاً ، وتفقد خصوصيتها الثقافية الأجنبية . ولعل هذا ما دفع بعض المترجمين العتاة ، خاصة ممن تمرسوا في فن الكتابة للمسرح ، إلى تمصير بعض النصوص الأجنبية - أى إيجاد معادل محلي للموقف والمكان والزمان والشخصيات - عند ترجمتها إلى العامية - كما فعل محمد عناني مع زوجات وندسور المرحات لوليام شكسبير . ولعل أصلح النصوص الأجنبية للترجمة إلى العامية هي تلك التي لا تحمل شفرة ثقافية محددة ، تختص بمكان وزمان تاريخيين ، مثل النصوص التي تُوظَّف الفانتازيا ، أو اللاوعي الإنساني الجمعي ، بأنماطه الفطرية ، التي تتجلى بصورة خاصة في التراث الشعبي ، وهو تراث لا يختلف كثيراً في بنيته وأنماطه من ثقافة إلى أخرى . وتنتمي العديد من كوميديات شكسبير الرومانسية إلى هذا النوع من النصوص ، ولذا ترجم منها سمير سرحان اثنتين إلى العامية ، هما حلم ليلة صيف وكما تهوى . وأخيراً ، فقد واجهتُ كمتربة أدبية كل المصاعب التي ذكرتها في الصفحات القليلة السابقة ، وكانت تتجدد من نص إلى آخر ، ذلك أن الحلول التي تصلح لنص من النصوص قد لا تناسب نصاً آخر . ولذا لم

تفقد الترجمة لذتها بعد بالنسبة لى ، فكل عمل جديد مغامرة ، لا تخضع لقواعد مُسبقة - اللهم إلا قاعدة الأمانة ، وقاعدة دراسة الشفرة الثقافية للنص دراسة مستفيضة متأنية .

لقد واجهتُ فى ترجمة مسرحيات أميرى بركة ( أو ليروى جونز ، حسب اسمه الأصلي ) ، لإصدارات المهرجان التجريبي ، مشكلة اختلاف الشفرة الثقافية واللغوية للسود فى أمريكا ، وخصوصيتها النابعة من حياتهم ، وفنونهم ، وأصولهم الأفريقية ، وكفاحهم ضد تاريخ القهر الطويل . وواجهت أيضاً فى هذه المسرحيات مشكلة ترجمة مشاهد وعبارات قد يعتبرها البعض مخلة بالأدب العامة . وعانيت من تجارب المؤلف فى التكسير المتعمد لقواعد اللغة ، وغياب علامات التقييم تماماً فى بعض الأحيان ، فكانت بعض الصفحات تخلو تماماً من أية فصلة أو نقطة ، وتندفق فيها الكلمات ، فلا تدرى أين الفاعل أو المفعول به ، وأين ينتهى المبتدأ ويبدأ الخبر .

وفى ترجمتى للمسرحيات المنشورة فى كتاب يحمل عنوان بعد العبث ، تسببت مشكلة الشفرة الأخلاقية فى النصوص المترجمة كل المشكلات الأخرى ، ولم يكن ليجدى معها الإغفال أو التخفيف ، إذ كانت جزءاً من البنية الفنية والدلالية للنصوص ، فاخترت الأمانة التامة ، مؤمنة بأن «الإباحة» فى الفن لا تنتمى بصللة إلى «الإباحية» فى الحياة .

أما الحيرة بين العامية والفصحى ، فقد واجهتني بعنف مرتين :  
المرّة الأولى وأنا أترجم مسرحية فارس يد الهون المشتعل ، لمعاصر  
شكسبير فرانسيس بومونت ( التى نشرت مع مسرحية أخرى من نفس  
الفترة ، فى كتاب يحمل عنوان مسرحيتان من عصر شكسبير ) ، وهى  
مسرحية تقوم بنيتها على التقاطع الدائم بين حبكات متزامنة ، ومستويات  
لغوية متنوعة ، ومستويات عديدة للإيهام المسرحى . ولأنها مسرحية  
تعتق - على قدمها - أسلوب المسرح الصريح ، وتتخذ التمثيل والإيهام  
المسرحى موضوعها ، ومن الممثلين أبطالها ، ومن المسرح عالمها ، فقد  
أفسحت لى المجال لتجربة جديدة فى الترجمة ، وهى مزج العامية  
بالفصحى ، فكانت الشخصيات تنطق بالفصحى حين يمثلون أدوارهم  
داخل المسرحية ، وينتقلون إلى العامية حين يخرجون عن أدوارهم  
للشجار أو التعليق أو المناقشة .

وحين تصدّيت لترجمة رواية أمريكية بعد ذلك بسنوات ، أحسست  
بإغراء العامية مرة أخرى . فرواية أنا معكم إلى الأبد ، للروائى الأمريكى  
المعاصر فريد تشابل ، تعتمد على تعدد أصوات الرواة وتنوعها داخل  
النص ، ولكل راوٍ صوته المتفرد ، وقاموسه اللغوى الخاص ، المغموس  
فى بيئته المحلية الصرفة . ولقد قاومت الفصحى فترة لإحساسى أنها قد  
تطمس معالم هذه الأصوات ، وتوحدها فى صوت واحد . لكننى وجدت  
البدائل التى تطرحها العامية ، تقودنى حتماً إلى طريق التمصير حتى أضمن

تعدد اللهجات وتباينها . ولذا رُضيت بالفصحى على مفضل ، وأنا أعلم تمامًا أن هذه الرواية البديعة سوف تفقد في الترجمة قدرًا كبيرًا من ثرائها على مستوى الصوتيات البحتة ، كما يحدث في حالة ترجمة الشعر نثرًا ، وذلك مهما حاولت التنويع في الإيقاع والمفردات .

ولأن النصوص الأمريكية التي ترجمتها - ومنها مجموعة قصصية بعنوان نوبة حراسة - قد دُعيتي للبحث في الشفرة الثقافية الأمريكية ، والإلمام بها ، فقد بَسْتُ<sup>٤</sup> لا أخشاه . لكنني أعترف أنني في حالة الترجمة، مازلت أفضل النصوص البريطانية ، التي يصبح الجهد فيها فنيًا بحثًا . فلقد عاشرت البريطان في بلدهم سنين طويلة ، ودرست أدبهم وثقافتهم منذ الصغر ، وبِت اعتبر بريطانيًا وطني الثاني ؛ لذا كانت ترجمة مسرحيات فارس يد الهون لبومونت وحلوة من حواديت العجائز لمعاصره جورج بيل ، ولغة الجبل لهارولد بنتر ، وسالونيكا لمعاصرتنا لويز بيج ، والرجل البقيل لبرنارد بوميرانس من أمتع تجاربي في الترجمة وأسلسها .

إن الإلمام بالشفرة الثقافية ضرورة ملحة ، سواء ترجم الإنسان من العربية أو إليها ، وسواء ترجم عملاً روائيًا أو عملاً مسرحيًا . ولكنني أضيف - إحقاقًا للحق - أن الأعمال المسرحية بطبيعتها تستلزم اهتمامًا خاصًا بشفرتها الثقافية ، فهي لا تملك رفاهية السرد والوصف والشرح كالأعمال الروائية ، كما تفرض عليها طبيعتها الحوارية التقشف والاقتصاد



فى اللغة لتفصح المجال للحركة والإيماء ، وغيرها من عناصر العرض المسرحى المسموعة والمرئية . لذلك يحتاج قارئ النص المسرحى المكتوب دائماً إلى التفسير ، وإعمال الخيال فى ملء فراغات النص . . وفى غيبة المعرفة بالشفرة الثقافية المبطنة للحوار ، قد يتعثر الفهم ويستحيل التفسير . ولما كان المترجم قارئاً ومفسراً بالدرجة الأولى ، وموصلاً أو وسيطاً بين النص الأجنبى والقارئ المحلى بالدرجة الثانية ، فمن الأمانة أن يجهد نفسه فى التفسير ، حتى يضمن سلامة الرسالة .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٠/١١٤٩٠

---

I.S.B.N 977 - 01 - 6853 - X





هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» ..  
ومنذ سنوات طوال لم يلف الناس حول مشروع ثقافى  
كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخم حتى  
أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام.  
واستجبنا لهذا المطلب الجماهيرى العزيز إيماناً منا  
بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها؛ فى  
إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها  
الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى  
الكتاب مصدراً هاماً وخالداً للثقافة فى زمن الإبهارات  
التكنولوجية المعاصرة.. وها نحن نحتفل ببدء العام  
السابع من عمر هذه المكتبة التى أصدرت (١٧٠٠)  
عنواناً فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة» تحتضنها الأسرة  
المصرية فى عيونها وعقولها زاداً وتراثاً لا يلى مثن أجل  
حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن  
ومكتبة فى كل بيت.

**سوزان مبارك**



١٥٠  
قرش

Bibliotheca Alexandrina



0542207

**مكتبة الأسرة**  
**مهرجان القرية**